目 次

前 言 …………………………………… I
序 言 …………………………………… II
在萨尔茨堡的童年 ……………………… 1
在乌尔姆的青年时代 …………………… 17
亚琛与柏林 ……………………………… 29
第二次世界大战以后 …………………… 54
关于维也纳歌剧院 ……………………… 78
复活节音乐会 …………………………… 91
卡拉扬的美丽声响 ……………………… 124
有关卡拉扬和维也纳国家歌剧院的史料 … 144
有关萨尔茨堡音乐节的若干史料 ……… 146

在萨尔茨堡的童年

卡拉扬的崇拜者常常感到对这位指挥家毕生的生活、环境和习惯知之甚少。从前，他们还可以剪下卡拉扬在游艇上或手扶私人飞机方向盘的照片，由此而对他的生活情况进行遐想。近年来，这些照片也从画报上消失了。人们只能在公众场合看到指挥家或导演卡拉扬。这位时时注意和人们保持距离的人竭尽全力使自己周围的一切变得更加平静，更加不引起轰动。

即使是在他诞生的萨尔茨堡——他第一次指挥交响乐队的地方；第二次世界大战结束后，无论从哪个角度说来都是他重新启步的地方；也是他最终以自己的复活节音乐会的和弦鸣响数十载的地方，在这里，当卡拉扬真正在辛勤工作时，人们几乎无从知晓他是否在这个城市里。

当我再度倾听与卡拉扬的谈话录音时，即使可以说与他已相交两年有余，我也肯定认为，他不仅要求私生活保持绝对平静，而且对此感到愉快。很可能，从前他曾有意与记者保持距离。他也知道，一个世界知名的指挥若是不能满足人们的每一个好奇的询问，那将会产生多少轶闻传说。在他八十周岁之际，若是人们能任他独自集中精力于工作而不去打扰他，他肯定会感到十分愉

快。

只要是卡拉扬生活和工作的地方都必保持宁静。在他周围，他所使用的一切必要的技术辅助工具都只是为了听音乐、口授打字或打电话用。关于他所居住的房屋的“风格”，他既不愿提供情况也不愿别人报道。他小心翼翼地将自己的私人生活空间与公众隔绝开来。即使有人想要描述一下他那朴实无华的工作间，他仅用一句话就会把这种想法打消，因为他不乐意。对他说来理所当然的是，周围的一切必须宁静。当他坐在节目主持人面前，或制作音乐影片，或检查录制好的磁带时，情况的确如此。

他本人未对此作出解释。但他完全同意这种说明，即他的确要集中自己的全部精力，使其在适当的时刻得以释放。他始终把交谈中的废话和过份的表情视为浪费，对需要他付出许多感情的会见他都有意回避。他与自己最亲密的工作人员一起能快捷而又精力集中地工作，有时还会用一句独特幽默的话使大家目瞪口呆。在与必要的客人会见时，他会表现出一个自信的主人颇有节制的礼貌态度。只要与音乐家和各种技术人员在一起，他就近乎解脱了一般。他变得友善了，还能回忆起过去的时光，并能倾听眼前一些职业上的闲话。若是有必要，他还能装出一个不能让人折腾的嘟嘟囔囔的老人模样。不过，只是在他觉得有必要为解决某个艺术上的问题需要消除紧张情绪时，才偶尔开这种玩笑。

他知道，公众对他的家庭生活颇为好奇，他却完全无意满足这种好奇心。在明确为撰写自传所进行的谈话中，有关他的家庭的谈话仅仅写了一页。也许有机会不

时从他嘴里逗出半句话来，但是，尽管他本人谈及其他题目时十分详尽而又坦率，可一旦涉及到此，他便将话题转向富特文格勒、玛·莱因哈德，转向萨尔茨堡音乐节。

许多作家认为，卡拉扬作为一个公众感兴趣的人物，没有权利对自己的私生活保密。我不同意这一观点。我没有试着去了解他的家庭情况或"新奇事"，这是我本人的原因。我总认为，如果你明确感到某个人不想谈什么，而偏要刨根问底，这种行为是不好的；如果对方保持沉默，而我们却由此而得出特别的结论，我认为这也是不礼貌的。

卡拉扬为什么从不详尽地讲述自己的童年，人们对此有许多猜测。我愿对迄今尚未提到的一点作些补充。在其一生经历的讲叙中，也常出现他的父母、出身和祖先等情况。不过，对于这些，他本人业已淡忘，而且不再关心。他不属于那种喜欢多愁善感地怀旧或对旧事难以忘怀的人。因此，提起他的家庭或童年时，他的话语总是非常简短。

母亲为何总要他去当银行职员，他至今仍感到不可思议。卡拉扬简单地叙述自己父母的情况时，母亲很少出现。显然他只记得母亲那极为荒诞的有关他求职的想法，提起这些他今天还直摇头呢。那时，母亲主持家务，抚养两个儿子，这在当时是很自然的事情。她对丈夫教育儿子的事没有任何影响，这在君主专制的最后年代也是司空见惯的。我们今天和1900年以后所谈论的妇女解放问题，在1900年前后还没有被多少人谈起呢。卡拉扬这一家是父亲说了算。

“我从父母那里第一次知道音乐是怎样演奏的，童年时代我就体验到，人们可以用非常不同的方式来演奏音乐。”

关于卡拉扬试图追随兄长沃尔夫冈弹奏钢琴的雄心，人们早已有了足够的描述。在他年事已高后，他更多回忆的是，他曾在合唱队唱歌。“应该说，合唱陪伴了我的一生”，他说。随即，他畅谈起迄今尚无人知晓的他参加萨尔茨堡教堂合唱队的情景，从他在萨尔茨堡音乐节上与专业合唱队的接触，在小舞台上用钢琴指挥，一直谈到他与音乐之友协会合唱团的接触，该协会选举他为艺术指导。

他想对自己的生平作出有连续性的解释，这一明显的企图在讲述合唱时意外地获得了完美的成功。“当我终于领导着维也纳合唱团的时候，我才知道，这才是我音乐演出的理想工具。合唱团体现着令人尊敬的传统，19世纪时，合唱团曾使勃拉姆斯与维也纳密切相连。与合唱团一起，我不仅练习了指挥音乐会，而且在数十年里积累了许多保留节目，无数的排练使这些节目得以不断更新和完善。从根本上说，与合唱团一起从不只是排练一个音乐会，而是为以后的许多音乐会进行了排练。后来我们共同巡回演出，不仅将大型合唱作品录制成了唱片和为电影录音，而且还在全世界演出。今天，合唱团已成为我的一支延伸的胳膊。我们每一瞬间都能相互理解。我们勿需讨论，我们知道，我们共同的音乐活动永远不会中止。”

卡拉扬本人对许多有时看来轰动世界的事件无动于衷。但他确信，无论是合唱团的团员还是音乐之友都应

记得，尽管对卡拉扬和音乐之城维也纳之间的联系有过可以想象的干扰的时刻，但在这些时刻里，他们却始终保持着某些联系，特别是音乐上的联系。他始终没有中断与维也纳交响乐团和音乐之友协会合唱团的共同演出。他从小就听这两个团体的表演，作为一个年轻人他学会了如何去评价它们。这两个团体可以向人们夸耀卡拉扬对它们所表示的那尽人皆知的忠诚。对各种音乐演出的回忆不难证明，卡拉扬对合唱满腔热情。

迄今人们对此很少探究，卡拉扬本人也是直到现在才提到这一点。对他来说，在回顾童年和青年时代时，那短暂时期的钢琴神童不再那么重要了。他想得更多的是教堂合唱队的队员，那个名叫卡拉扬的男孩，他本人曾参与合唱。

人们注意到，卡拉扬在排练中，有时在演出时所发出的声音并不具备歌唱家的水平。但是，这位备受赞誉的指挥家比任何人都有把握而又具鼓舞性地陪着歌唱家们一起唱。他通晓与声音有关的一切，也许他本人想要歌唱，这可真是办不到。但他指挥人们用具有多种意义的语言来歌唱。

他说，早年在父母那里他就知道，音乐有多种表达方式，不仅仅只有合唱。他的父亲，这位州立医院的主治医生是一位热情的音乐爱好者，他会弹钢琴，还是一位单簧管演奏员，这使他参加了许多莫扎特音乐学院交响乐队和萨尔茨堡州立剧院乐队的各种活动。

“我不仅记得我们的家庭音乐会，我还能准确地回忆起我儿童时代乐队的音响。我完全知道，任何一个音乐爱好者今天都无法忍受这种乐队的音乐会。为了开一

场音乐会，人们聚集在一起排练。节目单上的曲子就过那么一次，于是就公开演出了。”在童年时代就生活在萨尔茨堡的卡拉扬的耳朵里，乐队队员只有这么一句话："这首曲子我们熟悉啦。”

当他重复这句话，并想到这一生中曾多次听过这句话时，明显地由于憎恶而摇头。他认为，虽说自那时以来时代有了变化，各地交响乐队的水平也有了不同程度的提高，但音乐家们在他儿童时期所存在的心态却仍然存在。“在我幼年时，大多数著名的大型演出团体在音乐会或歌剧演出的排练方面与萨尔茨堡的情况没有什么两样。这种情况我是了解的，因为我常来维也纳，听过当时所有音乐家中最优秀演员的演出。根本说来，所有的演出听来很少很少排练过，当时的乐队队员对根本不熟悉的作品简单过完一遍后，也常说那句令人讨厌的话。”

无论怎样说，由于音乐家们必须进行排练，还有卡拉扬作为一个业余音乐爱好者的热情，使他有可能在一个小城市里，还在儿时就听到许多保留节目。“城里所有的音乐家都在我父母那里来来往往，父亲常常带我去听交响音乐会。与我准备当一名钢琴学生、当一名演奏家的最初时刻相比，我更能回忆起这段时光。我曾是一个所谓神童，但我从未为成为一个神童去耗费力气。”

有许多事情证明卡拉扬对自己在萨尔茨堡的演出很不在意。他可能是个神童，一个未来的钢琴家。但他并未成为一个钢琴家，因此，最初的尝试实际已被忘却，也没有什么意思。这一切并未影响到他与兄长沃尔夫冈的“竞争”。哥哥是在他以前学的钢琴，毕生从事于管风

琴演奏。

“我的哥哥先于我学习音乐，先于我研究技巧。尽管如此，到了一定阶段，我们的发展就完全不同了。在好长的一段时间内，我们基本上没有往来。”卡拉扬并未叙述他那位在1987年去世的兄长的情况，而是通过谈起他说到了巴赫这个题目。他详细而又热情地谈到格·古尔德。他认为，古尔德演奏的《赋格的艺术》堪称表率，卡拉扬对他的生活和演奏音乐的方式表示了满腔的热情。

“古尔德是怎样一位钢琴演奏者，怎样的一位音乐家啊！你若是听他的录音，你便会感受到这一切：他找到了正确表现速度的方式，他对乐器的正确处理，他对巴赫艺术结构的透彻了解。我完全能够理解，为什么他不愿公开演出，并建立了自己的录音室，因为他要完全按照自己的意愿去表演。具有他这种能力的钢琴家只有如此才能生存。我常希望与他合作，他的逝世是世界的一大损失。”

卡拉扬是萨尔茨堡人，但他是一个在维也纳积累了足够经验的萨尔茨堡人。

“我的叔父是联邦剧院的业务经理。这就是说，所有的楼房皆属他管辖。对于我们这就意味着，如果我们到维也纳来，我们总可以利用他在歌剧院的办公处，而我们是常常到维也纳来的。我本人生长在一个小城镇，但我当时就清楚地知道，在维也纳歌剧院和音乐家协会里，人们是怎样演奏音乐的。勿需多长时间我就认识到，毫无疑问，维也纳是我们音乐家的‘麦加’。但这并不意味着，人们每晚都能看到理想的演出或听到理想的

音乐会。"

卡拉扬对音乐史不感兴趣。但他认为，19世纪的音乐演出总的说来是粗糙的，但也有些著名的例外，如迈林格皇宫乐队就的确属于例外。今天，人们认为演奏的准确性是理所当然的事情，而这是在本世纪过了很久以后才被人们崇尚的。他生活在萨尔茨堡，还是一个孩子和小伙子时就经历了萨尔茨堡音乐节的最初年月。当第一批狂热的排练者在萨尔茨堡工作时，卡拉扬是在场的。那时有导演玛·莱因哈德，后来又有指挥家托斯卡尼尼。同时，作为一名年轻的参与者，他对整个音乐节至为关心，以致能窥见该组织的全貌。他能极有权威地判断，在过去五十年或六十年里从根本上来说，变化甚微。

"音乐节从创建一开始我就参加了。先是在儿童合唱团，后来跑龙套，再后来成了音乐学院的学生，以后在幕后为合唱队或舞台音乐效力。这就是说，从孩童时代起我就知道音乐质量真正意味着什么。"他紧接着说："再说，萨尔茨堡音乐节当时总依附于一、两个人。我知道，人们谈论托斯卡尼尼，当有人也要安排富特文格勒指挥时，他怎样大发雷霆。托斯卡尼尼宣布，萨尔茨堡音乐节任何时候都属于他，要指挥哪一部歌剧由他自己决定，关于这个问题没有讨论的余地。人们只是把他所希望指挥的歌剧按照他所希望演出的时间写在节目单上就是了。布·瓦尔特也和他没有什么根本的不同。他来到这里以和善的口气问道，他想演出«奥伯龙»，不知这在萨尔茨堡适宜否？不言而喻，人们得顺从他的意志，安排他所希望的演出。对于这一切他不声不响却又

十分坚决。在我年轻的时候，人们对此谈论很少。在公开场所，人们极少谈论这些题目或撰写有关文章。不用说，音乐节是按照莱因哈德或瓦尔特或托斯卡尼尼的愿望来安排的。能够经历这种演出的每个人都感到非常愉快，而我能经历所有的排练，并能背诵歌剧也颇感到高兴。”

今天，人们撰写有关萨尔茨堡音乐节的社论，政治家们也显得非常热心，但音乐节的意义是没有什么变化的。不过，萨尔茨堡由于音乐节这一制度性的活动所产生的变化还是可以观察到的。如同往日一样，今天人们也不只是给予它积极的评论。音乐节作为经济因素，作为旅游广告的内容及其重要地位，它的一切目的均在于使其他世界将这片土地视为音乐之乡而留在记忆之中。年轻的卡拉扬在孩童时代就是如此认识它的，今天他也如此理解，将来他也会这样看它。否则，他不会在本文以后的许多章节中作出许多与萨尔茨堡有关的使人感到宽慰而又诙谐的谈话。

音乐节的存在，音乐在小城地位的提高，他在父母那里对音乐明显感到的欢乐，这些情况使青年卡拉扬求职的愿望更可理解了。他想当音乐家、钢琴家。

“我父亲说：‘我知道，你有音乐天才，但你至少得学会一门实用的职业。’当时的情况就是如此，他的话听来也相当可信。我习惯于听父亲的话，于是到维也纳学习技术去了。对我来说，我是在试图顺从他。其实，我对任何技术都感兴趣，也从未丧失过这种兴趣。一种新的构思，一部技术上可信的著作对我始终具有吸引力。尽管我在维也纳很快就放弃了技术学习，但我始终是一

具有我个人特征的技术人员。我总在设法了解新发明和新思想，我总是许多专业杂志的订阅者。”

众所周知，卡拉扬总是公开宣称自己对技术进步怀有兴趣；音乐世界知道，人们对他这种兴趣常常作出消极的解释：一张音乐家在没有各种器械和技术辅助材料的情况下与作曲家进行谈话的照片更受人青睐，而一张指挥家不仅用最新的乐器，而且用最好的技术以保证实现其音乐演出设想的画面则显得很荒唐。

那些一个劲儿凭着寻找注册证来编写传记的作者总也不能确定，卡拉扬在维也纳究竟学习了多少学期的技术。毫无疑问，指挥家也不乐意说起这些。他在所有的谈话中都明确使人感到，他没有多少兴趣来提供确切的数字或可引用的证明。他在谈话中顺便提起过的一位为卡拉扬建立档案的女士也不太愿意提供信息，即使是她也没有得到音乐大师的完全支持。一般舆论认为，尽管大师每日都在为自己创造“轶事”，但在事实上，他并没有采取任何措施防止那些最终将成为他的全部传说的一切在所有的地方消失。

有些人，或者由对丈夫关心备至的妻子，或者由忠实的观众进行统计和收集评论，卡拉扬对此则完全不感兴趣。在他的头脑中，没有一个印象深刻的数字，他从来就不能确切地知道，他和一个乐队或有地位的机构在一起合作了多久。他永远也不能去参加所有的庆典活动，而在他那个时代，这些活动是常见的。根据统计，他承允参加的活动而没有出席的不足百分之一，对此他感到自豪。如果涉及到邀请的根据，那就要乐队或其他的协会打开档案文献，告诉卡拉扬先生，有个纪念活动

即将举行。即使池们作到了这一步，那也远远谈不上能够得到卡拉扬先生的合作。

“我在维也纳期间再也没有脱离音乐。我为钢琴家的前程作准备，从师于约·霍夫曼。我具有一个钢琴家所需要的一切音乐才能。后来，出现了严重的神经炎，食指和中指之间的肌腱严重受伤。后来我又作了一些荒诞的尝试，以期痊愈。我自己作了绷带和架子。当时，我宁可永远把双手给毁了，也不愿放弃演奏。我就是不想承认自己有病。”他的老师给他指出了一条摆脱危机的道路。是哪一位老师呢？在数十年后的一封信中，卡拉扬还强调了他对贝·包姆加德纳的感激之情，因为是他给卡拉扬指出了走向指挥的道路。然而在我的录音记录中，卡拉扬又在多年后强调指出，不是包姆加德纳，而是他的维也纳教授建议他进指挥班的。我个人可以例外地就这两种说法作出明确的判断：他在与萨尔茨堡的老教师、卡拉扬家的朋友包姆加德纳谈话之后，是卡拉扬本人根据被他明确誉为优秀教育家的维也纳教师的建议决定步入指挥家生涯的。理由是：“你想从钢琴上达到什么？我确信，室内乐远不能像交响乐那样向您提供一切。”说话的口气如此像卡拉扬，因此我们可以平心静气地断定，说这番话的是他本人。

“于是我成了维也纳音乐学院指挥班的学生。不过，克·克劳斯当时已不再在维也纳了。人们找到别的指挥作他的接班人，指挥课则由阿·翁德勒来上。他曾是个交响乐队队员，一位出色的音乐家，后来进入了乐队的理事会。但是，作为老师，他自然是除了被人们称作技巧的东西以外，不能传授更多别的。这就是说，和我同

届的同学一样，我的手上功夫是通过自救的方式获得的。”自救？

“我们有一个俱乐部形式的组织，同学们经常去歌剧院，挤在站票席上，观察指挥。有位同学的父母很富有，家里有两台钢琴。于是，我们按照歌剧院节目表上的剧目来排练。有两人弹钢琴，一人唱独唱部份，一人唱合唱部份，一人指挥。等我们排完一部歌剧后，我们便又走进歌剧院，听他们的演出，然后一起去喝啤酒，一起批评我们所听到的质量低劣的演出。”这种情况对这位看来不善交际，少言寡语的指挥家来说，今天是难以想象的，但事情大约的确如此。因为当他叙说起这种自我教育形式，说起下午演奏钢琴，傍晚站在歌剧院的站票席上和热烈讨论直到深夜的情景时，卡拉扬会在谈话中变得活跃起来。“我一直确信，这是了解音乐的最好方法。我知道，当时我们学到的那些东西谁也不能从我们的生活中拿走。今天不会再有这种情况了。今天，青年指挥家的前程是另外勾画好了的。他们几乎是被迫要学得更快些，更肤浅一些。”

你若是仔细听他的谈话，就可以知道，卡拉扬并不怪罪青年音乐家。他只是指出了今天的情况并且强调这种状态已使他那个时代的学习方法变得不可能了。

卡拉扬有学生吗？从严格意义上说没有。因为除了几个例外的训练班外，他从未讲过“课”。他自己则认为，他有学生。这一方面是指许多今天业已成名的指挥家。从他们的指挥生涯一开始，卡拉扬就友善地同他们谈过许多小时的话，以解除他们在理解总谱中的困难或给他们提出建议。这里有已得到国际公认的大师如小泽

征尔。他将这些人视为自己的学生，因为卡拉扬允许他们旁听他的排练达数月之久。"我总告诉他们所有的人：我不能教他们如何指挥，我只能向他们展示，如何与一个乐队进行排练，而且要使乐队做到在后来的音乐会中无需指挥这一步。"因此，有许多指挥家可以自称为卡拉扬的学生，有几位非常出色的指挥家也可以宣称，他们能够被列为卡拉扬的学生。

他对时代和许多机构发出抱怨，并且引用了托·贝哈姆对他说过的一句话："每个傻瓜都可以指挥四台节目"；他对有人带着"少数几个节目"就可以走遍世界感到不快。他回忆起了在纽约逗留的情况：在大都会剧院，一个年轻指挥显然是第一次指挥一部作品。卡拉扬曾询问这是否真的可能。对此，总经纪人宾格回答说："他总得在一个地方学习呀。"

尽管如此，这位现实主义者还得容忍这种事实，他也并不把一切都看作漆黑一团，他也总能从一些年轻指挥中找到一些被他称之为具有高度才能的人。

"当我在维也纳学生时代第一次在学院的音乐会上公开演出时，我清楚地知道我该怎样做。节目单上主要是咏叹调和二重唱，我们只能为他们伴奏。我尽了一切努力争取指挥唯一的一首交响乐作品——罗西尼的《威廉·退尔》序曲。我们要在全体教授面前排练，院长是弗·施密特，他主持考试。我的同学们尽可能将作品练习得完美无缺，随后由我来指挥。人们认为，我们演奏一遍序曲就行了，但我当时却说：'现在请每一位号手单独演奏'。'不，您的演奏没有节奏'。我大约用了十分钟让号手对进入乐曲的乐句进行了演奏。这时，施密

特站了起来，宣布考试结束。'诸位先生，我想我们对情况已有了足够的了解'，他向教授们说。”卡拉扬今天说，他已经找到了自己的风格，他已知道用什么方法使乐队那些聪明的音乐家和具有魅力的观察家们信服。“后来在音乐会上，我指挥得非常镇定，没有任何负担。因为我们排练过了。”

关于卡拉扬最初在维也纳学习的情景，他没有再作过多的叙述。这就是说，他崇慕音乐之城维也纳和他年轻时在那里听到过他们演奏的音乐家是显而易见的，他不假思索就能回忆起著名钢琴家的演出。当他利用少有的机会述说歌剧院的情况时，你完全可以看出，他连青年时代的细节都能回忆起来。“人们不应忘记那倍受赞扬的伟大的维也纳时代是多么真实，有些名字至今还为人熟知。但是，这些大演员常在演出前请假。舞台门前坐着一、两个剧院自己的男高音，他们被召来作替补演员。我知道，人们今天还在热情洋溢地谈论斯雷查克、皮卡维尔和施麦德斯，但大多数的晚上是由约·卡伦贝格演唱的，而且唱得很规矩。”如果有机会谈起战争期间音乐之友协会的情况时，卡拉扬也能想起类似的情景。“对我们来说，大厅就是上帝之厅。当我来到维也纳的时候，我想，我现在听到的应该是世界上最好的音乐会。但是，我仔仔细细地倾听着，听得出来，维也纳交响乐团也有较差的音乐会。情况就是如此。无论是在歌剧院里，还是在音乐会上都不可能，而且也不可能指望出现一个接着一个的高潮，时间一长，听众也受不了。”

凡是与音乐学习、歌剧演出或音乐会无关的维也纳经历，卡拉扬都无从回忆。他对与专业有关的记忆力是

罕见的。在经过筛选后，无用的随即便扔在“废纸篓”中了。他在展现自身风貌方面表现了一种不可动摇的意志。

他的祖先在帝国时代的维也纳十分知名，他们由于个人的功勋和成就曾受到过奖励。卡拉扬从不提起他们，也不搜集有关他们的回忆文章或油画，他宁可将他的崇拜者们收集的画幅放在音乐之友协会的办公室里。在交谈中叔父十分重要，叔父负责为他在歌剧院寻找专座。经作者一再询问后他回忆起，母亲曾要他当一名银行职员，父亲则要他为将来从事市民阶级的职业而学习。他的兄长与他同时在维也纳学习，早在维也纳时代他们就毫无感情地分手了。他的目标只有音乐。

“大学毕业后，我想更清楚地了解一下情况。我想知道，我是否能主持一场音乐会，也即能否和一个专业的交响乐队一起演出。尽管我知道，我在故乡不能开始自己的前程，但我还是安排了一个晚上与莫扎特音乐学院乐队一起演出。我的父亲和家中所有的朋友都帮着为这场音乐会作宣传，我作为当年的神童也有一定的面子。但是仅仅这一点和一些儿时的赞誉是不够的。如果不是在音乐节，萨尔茨堡总还是一个安静的小城。”1929年1月，音乐会举行了。节目单上印着：柴科夫斯基第五交响乐；莫扎特的A大调钢琴协奏曲，作品第488号；理查德·施特劳斯的《唐·璜》。

卡拉扬在谈到这第一场音乐会时，如同谈论其他的重要事件时那样，总像在谈论那些有幸获胜的战斗似的。谈起为这类音乐会或歌剧演出所进行的谈判时，他总说，似乎一切都在按照唯一的一个模式进行。一切都总

包含着许多运气，包含着卡拉扬准备大冒风险的精神，还有那在谈判进行中使人精力耗尽的拖沓作风。

“音乐会取得了很大的成功，评论良好。但最重要的却是，乌尔姆市剧院的院长坐在观众席中，事后他邀请我去他的剧院指挥排练。我对他说，这没有必要。如果您给机会，让我熟悉新的作品，我会立刻就来，一个星期后您可以告诉我您对我不满意，我会马上离开而毫无怨言。但我希望，由我指挥的作品最好让我自己去熟悉。”

在乌尔姆的青年时代

卡拉扬在乌尔姆的首次登台可说是紧接在萨尔茨堡音乐会和与他的第一位院长谈话之后。在经过适当时间的排练之后，他于1929年3月2日指挥演出了：«费加罗的婚礼»。作为对他生平第一次指挥歌剧的反应是：签定了1929—1930年演出季节的合同。他成了小城歌剧院的乐队指挥，但他还得与另一位同事分担这一工作，他是生活在省城。

“今天，人们真是无法想象，我们的剧院有多么小，多么简单。舞台的正面宽6米，整个舞台不会大于一个看得过去的客厅。合唱队的人数很少，乐队共32人，只有在例外的情况下才能增加人员。保留节目从来不能演得太长，我们总是得推出一个又一个的首演。”当卡拉扬在紧邻的音乐节大厅里谈起他迈出第一步的情况时，决无什么不健康的怀旧之情，也不是故意去渲染那种沮丧的情绪，这样做对他说来是完全陌生的。卡拉扬只是在简单叙述1929年的情况，他是在怎样的条件下学习和从事音乐工作的。

“我从来没有时间过多地去思考问题。在乌尔姆的工作并非只是限制在指挥演出方面，你还得用钢琴去帮助那些真是不怎么样的歌唱家们练习新的唱段，你还得

排练合唱，你还得迅速地、接连不断地准备必要的首演，其间有时候歌舞团还要到周围地区去演出轻歌剧。这个交响乐队太小，常要用钢琴来代替那些没有的乐器。不言而喻，这个乐队是很弱的。要是和乐队一起演出一部像样的总谱，这对我可是一种痛苦，只是我没有时间去考虑任何形式的痛苦。我完全用另一种方式来支撑自己，我头脑里总有音乐，而且知道这音乐应如何真正去鸣响。关于我们所制造的一切，我绝望地不去听它。我当时一再对自己说：学习呀，学习，对你听到或看到的一切什么也别说。闭上嘴，只是工作和学习！我觉得，这是学会真正掌握技艺的唯一正确态度和唯一可能。不久前，当我女儿进入剧院，当她从最小的角色开始，当她像每一个初学者那样向一切困难作斗争时，我只是给她提出了一个我在将近六十年前向自己提出的建议：闭上嘴，学习，工作！

在乌尔姆工作的有两个指挥。我的同事名叫奥托·舒尔曼，他父亲在慕尼黑开有一家小的私人银行。当时的制度显然是这样的：每个指挥负责排练自己的节目，演出也由自己指挥，但有情况也可以另行商定。院长注意我们有哪些想法，他很少为我们制造障碍。有时，一个指挥病了，他的同事则可以接过这部不属于自己保留节目的歌剧来。这样，我在乌尔姆的这段时间里指挥演出了约四十部歌剧。其中一些至今我还记得，经过一天的准备便可指挥上演。坦诚地说，今天各歌剧院赖以生存的保留节目基本上也是这些。自然，当时在乌尔姆演出的作品，有的今天已不再上演了，如今的演出计划中自然有着另一些鲜为人知的节目。如果把这些都排除在外，

我们可以想一想，一个歌剧院在当时和现在得以生存、能真正在所有舞台上演出的总是那么三十、至多是四十部作品。”

在歌剧世界中，卡拉扬不仅是一位具有魔力的大师，一块磁石，而且是一位无可争议居于最高地位的专家。一般的说，这个世界并非只是由学者组成。在大多数情况下，卡拉扬只考虑其他问题，他不为那些只上演过一次的众多乐曲动脑筋，也不参与讨论为数极少的真正通俗的作品。他即使长时间从事歌剧指挥，且卓有成效，也不愿去作理论报告。他是一个务实的人，坚持面向实际。他认为，歌剧这一艺术品种在一定的情况下会令世界屏住呼吸，其吸引力不是在上千部，而是基于有意识选择的四十部之上。他能背诵这些作品。他说，在必要的情况下，他还能指挥这些作品。因为，在省城乌尔姆艰苦的八年时间里，他的指挥生涯一开始就练习、排练和指挥过这些作品，而这一切都是在今天无法想象的简陋条件下进行的。

在政治完全是生活的重要组成部份的岁月里，卡拉扬至今对别人的攻击仍然不能释然。他现在也准备亲自涉及这个题目了。他将文件和档案的记载撇在一边，以自己的方式回忆说："我有一位干指挥的同事是犹太人，他是国家社会主义运动的热情追随者。我们彼此非常理解，合作得非常和谐，我们总能找到时间谈谈时事。我感到惊讶的是，他对当时发生的事情有多么大的兴趣，他支持这一切是多么热情，而这本不该是他的事情哪。我清楚地记得，在宣布选举结果那一天，他径直找到我说：'我们胜了。但我得向您告别，因为我在德国已无

事可干了。'作为一个关心政治的人，他对选举结果感到满意。他感到骄傲的是，所有他的预测都言中了，包括他头脑中的部长名单。同样不言而喻的是他也理解，他必须离开他所爱的德国。我们始终没有完全失去联系，我至今还在与他通信，他生活在洛杉矶。"

此外，卡拉扬不再谈起他在乌尔姆近八年的工作和生活条件了。偶尔他也提到，当年与并非一流的歌唱演员进行必要的排练使他今天也有能力对一流歌唱家可能出现的困难作出正确的反应。有一次，他还作了一次示范，表明他不是在1930年的乌尔姆，而是在1936年的萨尔茨堡是如何工作的。在《唐·卡洛斯》两次连排之后，他在音乐节大厅的自己屋子里，与意大利女高音菲·伊·达米哥坐在一起又练了两个小时。他毫不含糊地和她一起将伊莉莎白的唱段从头到尾练了一遍，并简要地为她唱了对手的唱段。卡拉扬不仅教她应该如何进入乐曲，更主要的是一再给她一种感觉：她能够克服所有的困难。他一再用意大利文、英文和德文告诉她："您无需向任何人表明，您有一个大嗓门。您得向我表明，您在高音时也能轻声演唱。我们将尽量轻地突出您。轻声唱是困难的。只是，如果您做不到这一点，您就是一个十分平常的意大利女高音。"

这是很遗憾的，但却非这样做不可。这间很简陋的小工作室除了钢琴和几把椅子外绝谈不上阔气。但是，这样的条件从来就无法限制卡拉扬和他的歌唱家们紧张的工作。有人为自己录了音，显然这是为以后继续练习时用。也许，这些男女演员们要将这些作为私人文献保存起来。当卡拉扬演唱歌剧的某个部份，扮演波萨或卡

洛斯或国王时，几乎是同时又在给伊莉莎白打气，要她再重复一次，有意识地唱出轻声——卡拉扬那沙沙的声音是为他的崇敬者留下的，它仅仅属于和他一起工作的那些歌唱家和音乐家们，只属于他们。对他们说来，卡拉扬是一位具有权威和魅力的帮助者。

还有一次有机会使卡拉扬谈起他在乌尔姆的时光。他为 1987 年的新年音乐会制作了必须的录音，并让人送来一盘带子听听。唉，一首约翰·施特劳斯的序曲中有那么一点微小的差错。指挥那一副真不高兴的样子是我从未见过的。他认为，他是应该听得出来的，这种事情本不应该发生的。然而负责指挥维也纳乐团演奏施特劳斯作品的他竟没有在音乐会的第一次排练时听出来。

“我不知道，我应该如何述说我和这一音乐的关系。约翰·施特劳斯——我们大家是和他的音乐一起成长的。在这里，无论是速度还是其他的音乐问题都没有什么可以讨论的。至于轻歌剧，我们在乌尔姆的演出给我留下了深刻的印象。这种学习于我毕生有益。即兴表演是不可避免的。也许人们无法想象当时我们是怎样演歌剧的。但是，由于目前仍然存在着轻歌剧舞台上的即兴表演，也许人们会知道我们当时是怎样演轻歌剧的了。”

即使是最热心的传记作家，迄今也未找到卡拉扬早年作为轻歌剧乐队指挥公开演出的材料。有些人甚至怀疑，卡拉扬是否真的曾和乌尔姆乐团一起顺道深入到省内去过。对我说来，这一怀疑是不存在的。他们认为一个在乌尔姆忙碌的指挥会离开自己的工作，一个受聘于乌尔姆的奥地利人，在维也纳受过训练的指挥会跑到别的地方去，这几乎是无法想象的。卡拉扬也知道这些人

的想法，当他微笑着叙述这些活动时，别人的怀疑也就不值一驳了。

卡拉扬本人不愿对自己进行刻划，他把这一任务明确交给了我。这就是说，他鼓励作者试着从许多极为困难的和感情上负担沉重的谈话中所获得的印象予以归纳。作为他的谈话伙伴，作者对音乐和艺术节至为关心。我应该在现在，而不是在本书行将结束时才完成这一任务。

我是从孩童时代起就认识卡拉扬的——如果我可以这样认为的话——，当时我看到和了解他是在音乐家协会的音乐会排练时。除了知道他是一个工作时毫不让步的音乐家，要求同事们以令人生畏的长时间工作和高度集中精力以外别无其他。但他从不高声说话，也从不伤害人。

后来，在他权力的所谓顶峰时期，我被允许在他的近旁对他进行观察。他是维也纳国家歌剧院的艺术总监，他对公众舆论还有评论家们十分礼貌，但很冷淡，并与他们保持着很大的距离。尽管如此，他仍然不能不使人感到，他难以与最亲密的工作人员建立起富有人情味的关系来。如果有人在背后说，卡拉扬把自己塑造成了一个孤独的人，这种解释毫无疑问是错误的。因为，在有些人看来，在他漂浮在一切事物之上，不肯屈尊与所属主管部门如部长之流打交道的时日里，他与音乐家、舞台工作者或歌剧院其他能充份理解他的专家们交往时却非常有人情味，非常正常。

最后，他以十分有效的做法将自己与音乐之城维也纳的关系限制到了几乎无法再低的程度，只是在维也纳

施威夏德机场的贵宾室才能与他进行简短的谈话。这时，他继续给公众留下了一个沉默寡言的印象。可是，他又会突然是许多记者的一位轻松的谈话对手。他会就许多人们不喜欢的鸡毛蒜皮的问题如某种雪茄的商标与记者聊天，并打听不久前在维也纳举行的音乐会。我之所以没有忘记这种谈话，是因为人们向他说起了克·阿巴多所取得的初步成就，这在当时也为日后邀请阿巴多去萨尔茨堡演出奠定了基石。现在，数十年后，阿巴多已成为维也纳歌剧院领导班子的艺术负责人。

此后又过去了几十年，卡拉扬以自己创立的复活节音乐会实现了对“尽善尽美”这一概念的想象。他不仅修正了可能要自己为音乐会筹资的看法，而且适应了当时的情况。特别是，他动了几次大手术，这使他实际上成了一个严重的残疾人。卡拉扬本人长时间地尽可能不去谈及这些，而且尽力掩饰这一切。当他不能站着指挥全场音乐会时，他请人在交响乐队的指挥台上做了一个扶手栏杆。他几乎放弃了所有他喜爱的体育项目，将精力更直接地放在指挥上。这是他毕生的事业，他要将此留给后世。

在与作家们的谈话中，他曾多次尝试明确表达自己的思想，他眼下对过去和现在一些问题的看法。我可以这样解释这一情况：他多半是找些有趣的，并限制在与音乐有密切关系的人谈话。他没有找过维也纳人，他总难于仅仅用提示就使维也纳音乐界的老朋友立刻明白他的意思。他的简短的话语常被误解，他要求不谈这个或那个题目，或明确表示要将他的意见看作是个人意见等等均未受到尊重。失望之余，他找来一位多年被他在公

众场合称之为“对手”的人进行交谈，这可能使人感到惊奇。不过这种事情只发生过一次。这次卡拉扬在录音带上的述说完全是他本人的讲述，即使为了付印，使某些句子易懂而作了些微的改变，也完全表达了他要说的一切。在他八十高龄之时，他说话既不断断续续，也不含混不清。如果有一个问题他似乎没有听清，那是因为他不想听明白。如果他一再避开对自己漫长生涯的回忆，而将话题转向他的工作，转向他要去完成的什么，那也并非是因为他缺乏耐心，感到厌烦，而且因为他又抓住了题目。

幽默？卡拉扬似乎并不特别幽默。不过，当他叙述他的过去时，如同每一个其他的奥地利音乐家一样，总能回想起他曾听见或说起过的噱头和逗人的讲话。当然，像其他艺术家一样，他知道他的前任或竞争者的许多轶事。在叙述这些故事时，能达到出色的地步。若是要把卡拉扬的这些述说写在纸上，那就得脱离开录音记录，因为有时他会在张开的双臂中结束叙述，有时耸耸肩膀，更多的是一张富有表情的面孔。人们得一再考虑，是否要把这位非常无拘无束地聊着天的人所说的一切记录下来。他觉得没有必要强调哪些是属于私人范畴的。我想，他认为在长时间的合作中没有必要去不断提请我对此加以注意。

他本人不止一次地指出过这类事情。他为自己周围的人辩护，这些人为他进行谈判，为他拒绝或否定问题。他也为那些在他的事情上弄得不讨人喜欢的人辩护。“大家都在生马尔克勒的气。我知道，他也知道，但是事情就该如此。如果人们不生他的气，那我就会觉

得不舒服。"乌·马尔克勒博士是负责音乐片制作的，是人们常说的卡拉扬帝国的中心人物。他是卡拉扬的代言人吗？无论是他还是指挥本人都未就这个问题表过态。他们彼此之间忠心耿耿，这大约能满足所有人的好奇心了吧。

卡拉扬年事已高，还有现在经常提起的病痛使他难以行动，但肯定不是动不了。在音乐会上人们总能注意到，像通常那样，他由于必须在音乐上造成高潮而高举双手；同样在谈话中，当他使人意想不到地说出那么一句话来时，也会使人感到惊讶。他还总会生气，会冷冰冰地在电话里礼貌地发出指示。他也不难对音乐世界里所发生的一切作出估计。使年轻的或看来精明能干的音乐大师们惊异的是，他常能作出迅速和效果良好的反应。

他也向我们透露了一些情况。他让我们知道，他是通过看电视和读报了解每日的新闻的。当他读到评论文章时，他愿就此进行讨论。他认为没有必要表现得自己是漂浮在云端之上。按他的情况，可以说他已变得现实一些了，也更有人情味了。当然这是以他的方式，他仍然而且永远是卡拉扬。他不能承受批评，这一点也不容置疑。他所作的最大妥协是有一次他对人说："我有时也听取我的工作人员的批评，但是行动时得按我认为正确的去作，我不喜欢异议。"

这一点得相对地去看。他愿意在一些实际问题上，比如演出或排练等与普通的舞台工作人员达成谅解，并考虑他们的意见。他尊重每一个领域的实际工作者，如果他认为这些人有能力。但他不喜欢在某个他个人属于

权威的领域里进行讨论。这里可能有其他的看法，但是只有他个人的意见在这里算数。

“乌尔姆的演出季节总是在四月结束，接着我就回家，研究我的曲目，开始参加音乐节的活动，观摩大指挥家们的演出。然后去拜罗伊特，观赏托斯卡尼尼指挥瓦格纳歌剧的大型演出。”在乌尔姆的整个时间里，留在卡拉扬记忆里的更多的是：工作条件极差，艺术工作使他的身体过度疲劳。他在萨尔茨堡和拜罗伊特的休假日恢复了体力。他对故乡城市音乐节的深刻了解是从这些年开始的，他与玛·莱因哈德和埃·弗里德尔的相识也是在这一时期。不言而喻，他也可以毫不困难地解释，由于经常观摩萨尔茨堡所有的演出和排练，他受到激励，再次研究了自己的曲目，如同在乌尔姆剧院所作的尝试那样。

卡拉扬常常谈到他离开乌尔姆之前的一件事。这件事对他说来十分重要，因为有一个情况得到了论证：“我常说，在拜罗伊特渡过夏天回到乌尔姆之后，交响乐队的队员演奏得比过去好了。因为他们感到，我是以更高的要求出现在他们面前的。”

卡拉扬在述说这段故事，或者说在不同的时间里略加改变地加以叙述时，人们最后终于理解了他所指的是什么。对他来说，这是一个指挥对乐队产生影响的证明，也就是说，指挥除了细致的音乐设想和专业知识外，还应具有这种影响。他认为，世界交响乐队的队员迄今对他的这一看法是同意的，即指挥除了要完成艰苦的基本任务以外，也应激励交响乐队。他认为，他必须能够施展“魔力”。正是在这种情况下，卡拉扬用了

这个词。

“自我在拜罗伊特观察过托斯卡尼尼的指挥后，我就提出了更高的要求，乐队也试着满足这一要求。”那些极不愿参加这类讨论的、热心的音乐之友一定会不加评论地接受卡拉扬的这种说法。长年在世界各地对排练和音乐会作专业性观摩的观察家似乎也只能强调卡拉扬的这一观点：事实的确如此，音乐家们希望在简单的艺术问题上得到指挥的帮助。但同时，他们在音乐会中对指挥的要求还要更多于此。他们称此为灵感，并且说，在一个能赋予灵感的指挥的指导下能演出得更好。这就是说，他们证实了卡拉扬的说法，即使卡拉扬使他们感到不舒服，根据他们自己的体会，他们需要一位能提出高要求和设想的人来指导他们。

在自己艺术生涯的所谓顶峰时期，卡拉扬在指挥世界的一些乐队时清楚地知道，他应该如何与音乐家相处。由于他现在基本上只集中与柏林乐团和维也纳乐团合作，他也知道和这些亲密的团员不能用常规的方法排练，而应给他们以充份的启示。对此，他将专业知识和指挥哲学结合起来作了详细的说明。不过，当他谈起乌尔姆时可没有说起这些。尽管他还记得哪位好同事和那个将他从萨尔茨堡调走的院长，可是在回忆乌尔姆的歌唱演员和音乐工作者时却不那么轻松。早在1930年他就不愿听他们的演出，1937年谈起他们时也不能不充满遗憾。对他和他同时代的许多指挥说来，在乌尔姆这类城市工作是唯一正确的学习方法，可当他想到今天还存在着类似情况时，他的这一想法不禁烟消云散了。

“全世界都发生了变化。今天，唱片和电视大大提

高了即使是最小地方的音乐爱好者的要求。他们不再满意乌尔姆剧院，也不应该满意。”

对卡拉扬来说，他在乌尔姆工作的结束几乎是令人惊异的。“在我的第八个演出季节结束时，在乌尔姆任职的还是那位将我从萨尔茨堡调来的院长。他将我解雇了。他说：‘我不希望你今年夏天后再回来，下一个演出季节也许是演出您在这里指挥过的歌剧。您能在乌尔姆学习的东西，您都学到了，现在您得继续提高。要么您将完蛋，要么继续发展——对于发展我是确信无疑的。但您不能再回到我们这里。’”院长肯定说过如此强硬的话，因为卡拉扬常常提起，在以后的叙述中，他经常提到院长提供的选择——完蛋这样的字眼。“这意味着开除，不可能有别的解释。因为我没有得到其他的位置，德国的任何一个地方都没有空位。尽管如此，我仍然感到，他的想法是严肃的，而且他相信我的前程。后来，当我受聘于亚琛，并已在柏林指挥时，我收到了来自乌尔姆的祝贺。但是，在尚未走到这一步时，我还得渡过一个艰难的夏天。”

亚琛与柏林

“我一般是五月回家，这次回去已没有什么意义了。我去了柏林，为的是能找到一个工作位置。我陪伴歌手们访问较大的经理处，陪伴他们作相应的表演。我总希望，在这种情况下，剧院院长不仅能找到下一个演出季节的歌手，也能对我加以注意。但是三个月里什么也没有发生，我绝对没有收到什么邀请。谁也不需要一名指挥，谁也不同我谈判。德国所有的位置似乎都分配完了。至少在当时看来，我是柏林市唯一在下一个演出季节里没有接到聘请的指挥。”

在卡拉扬没有达到自己的目的，没有实现自己的梦想之前，在被他称之为令人沮丧的柏林的夏天里，他是唯一没有工作的人，是一个在柏林等候指挥位置的人。他很少提起那场按他的意志安排的排练，正是这种意志使他在一种特殊情况下受到了聘用：“亚琛的院长终于来到了柏林，我是从我的经纪人那里得知的。我请求与他谈话。我的谈话都快叫他发呆了：我不会让你走开，你得给我安排工作。我对自己说：你得在这场谈话中达到一定的目的。我的对手大约也感到了我的压力有多大。自然，亚琛的演出季节已经结束，他不能聘请我担任指挥，但他邀请我参加一次乐队排练。”

根据卡拉扬的叙述，在亚琛，再现了他在维也纳艺术学院教授们面前的演出和以后对大型交响乐队进行训练的情景。他因此而创造了最初给人留下深刻印象的知名度。“在亚琛我只进行了一次排练，这不是为音乐会准备的排练。那里的音乐生活是这样组织的：他们有自己的音乐管理部门，领导市交响乐队，并决定音乐家们举行一定数量的音乐会和排练。其余的晚上则由乐团演出歌剧，此事由音乐总监负责，总监则向亚琛剧院的院长负责。除此以外，主管交响乐队的还有一位秘书长，他原是柏林交响乐团的一位演员，为了得到这一位置，他提前从乐团退休了。我排练时他自然也在场。我清楚的记得，排练结束后乐队队员们走到他面前说，他们想象的指挥是另一种样子。但是，秘书长理解我是怎样工作的。他向他们解释说，我是一个正确的人选。于是我被聘用了。”

卡拉扬在说起第一次排练的有关情况时，总要说到他在排练时必须纠正的节拍问题。仅仅几个拍子就足以证明他是一个老手。这里演员们的演奏早就不那么严谨和精确了。在排练中，指挥的任务就是要求将音符“演够”，要求精确的演出。在这里，卡拉扬总给人一种印象，似乎将演奏建立在可靠的音符之上是一个完全的技术问题。无疑这首先要求音乐家们作出充份的努力，卡拉扬对此没有细谈。指挥应如何接近音乐，他又应如何以新的精神向乐队传达这种音乐，这些章节似乎属于他那本已属传奇的书中。看来，他将亲自就此写一本详尽的书，或者，将这些对他说来并非秘密的“秘密”带走。

卡拉扬尚未成为音乐总监——在世人眼中他早就是

了，他逐渐期待能在柏林和其他地区获得较高的地位。可在此以前，他还要通过一场亚琛乐队队员并不满意的排练，但是这场排练却给一位精明的柏林乐团团员留下了深刻的印象。卡拉扬得小心翼翼地在音乐生活和剧院中提高自己的地位，使现任音乐总监彼·拉伯逐渐理解，他是被一位更年轻的同事挤走的。拉伯后来在柏林任帝国音乐协会主席，他没有给卡拉扬留下深刻的印象，作为音乐家，他显然现在和将来都不足以成为一名竞争者。

今天，卡拉扬把情况说得相当简单。"我要避免与我的竞争者产生任何纠纷。在亚琛半年之后，当卡尔斯鲁厄音乐总监的位置空出来后，我便在那里指挥，取得了成功，并得到了这一位置。这一时刻决定了我在亚琛的一切，市长邀请我在即将到来的演出季节里担任指挥。拉伯感到自己被出卖了，去了柏林。我于是成了领导。"

在与卡拉扬的谈话中，领导一词一再出现。在他工作的几乎所有音乐厅或机构里，他实际上只被称作为"领导"。他本人知道，也同意如此。对他说来，职称意味着工作与责任，决非奖励或尊严，而是有成堆的工作要去做。人们要对这一概念增加什么内容，卡拉扬是了解的。他愿意以领导的身份接受对一些决定的指责，虽说这些决议实际上并非由他作出。然而事情就该如此，担任卡拉扬式的领导包括他应当承担完全的责任。

在卡拉扬向我描述亚琛情况的那天上午，气氛轻松愉快而又惬意。他间或与柏林通几个电话。乐团的这位艺术领导在与乐团团长谈话时那断然的口气无法模仿。

他问起这个或那个乐队队员，当他说，他希望在下一次的音乐会上要这个人或那个人坐在首席谱台时，听来似乎是一个客气的建议，但也像是一道实际上无法反抗的命令。事实也是如此，因为这个独立的大型乐团不实现卡拉扬客气地提出的请求的时代早已成为过去。卡拉扬提前几个月就通过电话设计了柏林乐团不知何时演出的特别声响。柏林方面将它记录了下来并进行了准备。卡拉扬视此为理所当然。接着，他又继续述说在他一生中仅有的，几乎毫无希望的日子。在这样的日子里，他陪伴着女高音和男高音在剧院经理们面前演出，而本人却毫无所得。在下一个演出季节里，他又未接到聘请……

紧接乌尔姆和在柏林一无所获的夏天之后，卡拉扬接受了亚琛的一个特殊位置。意外情况在卡拉扬的一生中是很少见的。

作者在此得插几句话并强调指出，卡拉扬本人是在没有任何强制的情况下谈到获得这一位置的困难，以及人们所了解的政治牵连的。

我至少在事前曾想过，这是一个会使一切关系都遭到破坏的特殊障碍。人们对卡拉扬在纳粹时期的政治历史早已作了大量的研究。在所有有关作品中，都记载了他先在萨尔茨堡，而后在亚琛的入党号码。人们对所有或在节目单上，或在公开发行的刊物上标榜着要为党效忠的公开演出都进行了特别审查。他的传记作者要么对这个题目轻描淡写，要么对这个题目死死咬住不放，并坚持认为，卡拉扬在这些年月里与纳粹和他们的思想以及他们的重要人物多么接近，联系多么密切。当我在一个凉爽的上午坐在萨尔茨堡与卡拉扬谈起他在亚琛这一

题目时，实际上许多人早就对他进行过指责了。

卡拉扬怎样呢？

他自己谈到了这个题目。如果他所说的一切不加删节，逐字逐句地加以发表，那么每一个人都会理解他的情况了。

“自然，我们现在所说的时代是一个政治性很强的时代。我也理解，人们总要写到这些问题并对此进行猜测。我本人也要对我生涯中一段众所周知的细节作些说明。因为我感到，有必要让人们读到我的立场。当我即将被任命为亚琛的音乐总监时，一位地区的党领导人来到我这里，并且说：‘好的，您可以成为总监，但您得成为党员。’这就是人们以后要作的文章，也即我成为党员的全部历史。即使在今天我也不能有别的说法。如果我要解释，也许今天仍会被人误解。但是，我在柏林等候聘用数月之后，竭尽努力才在亚琛受聘。为了我所希望得到的这一位置，我也许会去接受人们提出的其他条件，以便真正能得到这一位置。人们有时可以不假思索地说，为了达到这一目标，我竟会在所不惜。这句话相当确切地说明了我当时作为一个年轻的、如饥似渴的指挥所能作的一切。

“入党是我在亚琛成为音乐总监的条件。对我说来，这是一种代价。自然，对这一切无法想象的一代人今天成长起来了。他们喜欢作出判断，特别是对自己从未经历过的那个时代。”

卡拉扬如此详细地亲自作了答复，说明他并非与世隔绝。

“按照当时的体制，音乐总监比起今天所设想的要重

要得多。它特别意味着有许多工作和责任。我们的乐队共有大约70名队员，但可以按照一个正常交响乐队的规模予以扩大。在这个演出季节里，我得指挥和排练六个预订音乐会和八个大型交响音乐会。关于歌剧，每个演出季节我都负责排练四至五个新节目，并亲自指挥所有的演出。我既负责音乐会的节目，也负责选择歌剧剧目。在剧院里自然是院长负责预算，除此以外，他从不干涉我的计划。客席指挥如今在每个音乐会的演出中都很流行，而当时在我们那里几乎是没有的。记得有一次，我曾邀请威·曼格贝尔格，因为德国到处都在谈论他。在他客串演出的时候我们结下了友谊，彼此后来也十分理解。这样的例外没有产生特别的影响，因为乐队习惯于被一个人指挥。当年音乐总监的体制也是如此设想的：一个人们选择的音乐家，他负责全城的音乐生活。”

亚琛作为一个音乐城不仅有伟大的传统，它也有对音乐感兴趣的观众，有足够富有的工业家给予赞助。在这个城市里，指挥可以被邀去其他地方承担有意思的任务。按照当时的标准，卡拉扬很快就升到了与他能力相当的地位。

“我在亚琛也开始担任导演了。我在那儿工作的第四年所导演的第一部歌剧是«纽伦堡的名歌手»。对我来说，这不仅是为了寻求另一种对自己的肯定，而且是一个音乐家对在世界各地的歌剧院所一再经历的情况的一种自然反应，这就是指挥在排练时将发现，和他一起合作的导演根本就不了解自己导演的作品。指挥自然也一再注意到，和自己拴在一起的导演对演员和歌手太不理

解，而他还得与他们一起工作。在所有的排练中都产生了这样的情况：导演完全不明白，当舞台的特殊情节同时对他有所要求时，为什么一个合唱队不能唱弱声。导演应充份理解，在一个歌唱家的舞台生活中，有那么一些瞬间，他必须集中在音乐方面，而不是集中在导演的某个指示上。有时，指挥要尽力给导演作出解释，并达成妥协。情况迫使我作出了妥协：为了解决问题，我得亲自担任导演。

“当然，这在当时真是不怎么流行的。人们说起过托斯卡尼尼，说他自己就进行过导演。这种说法不完全准确。我知道，因为我在萨尔茨堡观摩过无数次他的排练，他对舞台的演出有自己的设想，他是人们遵从的大师。但是尽管如此，仍然还有一位负责实际工作的导演。我今天还能确切的知道，托斯卡尼尼对那位似乎受到萨尔茨堡偏爱的导演非常不满。但是，这位导演是存在的，托斯卡尼尼虽不满意，却从来得不出我的那种结论。人们从来就无法理解，他究竟真正对什么不满意。但是无论怎样说，他还有那么一次对导演完全满意的时候。这是他在拜罗伊特指挥«唐豪塞»时，导演为西格弗里德·瓦格纳。排练和演出时我都在场，但我能够回忆起来的并不是一场水平优异的演出，而是音乐上的解释。它是如此均衡，令人神往，使人实际上无法想象还能有比这更美好的演出。指挥极为满意，最终对这次完美的演出负责的是他，导演本人无所谓，这就足够了。”

歌剧导演对卡拉扬具有特殊的意义，艺术家本人知道这一点，他也作过这类声明。他有自己的观点，对目前称之为“歌剧戏剧”、“音乐戏剧”等颇为新潮的剧种有

自己的看法。对此我们以后还要加以叙述，眼下我们先停留在亚琛。在那里，这位受过玛·莱因哈德训练的青年音乐总监打破习俗，亲自导演并取得了成功。

人们感到，卡拉扬很乐意回忆这一段时光，可是在叙述中他又把个人部份坚决地舍弃了。他要给人一种印象，似乎他在亚琛所过的生活主要奉献给了工作，这一点与事实相差不远。他坚持自己的特点，主要回顾这段时间留下的最重要的东西。例如，他亲自进行导演，他自己选择歌剧和音乐会的节目。他只接受其意义超过一场音乐会的邀请，他首先为自己当了领导感到愉快。

“我们在亚琛的音乐会节目决非像今天人们所称道的那样保守。但是，这些节目一般地说是为保守的观众安排的。他们确实对现代作品不感兴趣，他们的反应大体与我们不久前所观察的情况相同。这就是说，预约订票的观众在当时也有意来得很晚，并放弃第一首曲子，因为他们知道，这是现代音乐。自然，这是当时的德国青年音乐家的作品，主要是奥尔夫、埃格克或富特纳的作品。当然我也曾严肃地准备这些音乐，如同研究其他的节目那样。不言而喻，我这样做从不是为了去赢得朋友。在亚琛如此，在维也纳也如此。我还记得，大约在1960年前后，我指挥过一场交响音乐会，其中有安东·冯·韦伯恩的作品。这时有人窃窃私语，有人咳嗽，有人发出笑声。观众认为我们完全不应该在音乐家协会的大厅里演出这一节目……

“我毕生坚持，只有当我感到，音乐作品对我也是成熟的时候，我才将它收入到我的保留节目中。例如，我知道，为了找到与古斯塔夫·马勒之间的正确关系我

花了多长的时间，以及后来我们与柏林交响乐团的演出多么受欢迎。当我们终于为新维也纳学派的作品录音时，我完全能准确地回忆起与交响乐队的合作情况。我一再向音乐家强调，如果演奏得与任何一个所谓传统的音乐都‘不同’，那就是完全错误的。我们没完没了地对录音精雕细琢。我的雄心在于，要让勋伯格像莫扎特和贝多芬那样发出美丽的鸣响。瞧吧，这套录音带销售情况良好。我并非强调说，我们用录音使勋伯格、贝尔格和韦伯恩的作品在一群新的、广大的听众中得到了推广。但我相信，我们对这种音乐的态度被人理解了，并得到了报偿。随便对我有些什么样的描述吧，我对现代音乐从不采取闭关自守的态度。

“我所到之处总是宣传我对现代音乐的态度，如果我为演出新的作品作出了努力，那么总是获得成功的。”

卡拉扬不是一个热衷于利用资料的人。当他在回顾过去的时候，从不借助于一个笔记本或所积累的节目单。他愿意把研究工作交给他人。如果人们勾起了他似乎早已忘却的回忆，他会非常高兴。他不仅在亚琛，后来在柏林也演出了当代音乐作品。即使卡拉扬在维也纳国家歌剧院担任传奇式的领导时期，也曾有过几次首演或在该剧院的第一次演出，他们为了这种大型初演进行了水平很高的准备。弗·马丁和本·布里顿当时肯定不是最新的作家，但毫无疑问属于当代作家。歌剧《风暴》、《仲夏夜之梦》曾在维也纳演出，那是在一个重要机构的大力赞助下推上舞台的，演出获得了自己的观众。

关于萨尔茨堡音乐节对最新作品的传统关怀，尽管

卡拉扬在数十年中从未主动布置过作曲任务，但他近年来通过接受这项任务并通过实际准备熟悉了这些作品。他对这个问题完全有自己的观点，这些观点并非反对现代作曲家，只是希望他们的作品尽可能完美。卡拉扬认为，这些看法迄今仍是少见的。

将卡拉扬向音乐爱好者描述为音乐的伟大革新者是毫无意义的，他本人也无此意。将这位指挥家斥之为保守主义的化身也是错误的。他本人完全不这样看，他认为自己当时与一些当代音乐家保持着恰如其份的联系。人们对此是不能否定的。

再来简单谈谈政治？

“在亚琛，纳粹对音乐会的节目没有特殊的影响。当然会有些一般的限制；无疑首都柏林的主管单位较亚琛地区更为开放。但是无论在哪里，你都可以用成就来对抗所宣布的限制。我知道，这也许不是最好的例子。但是我记得，亚琛市的一个纳粹负责人曾想禁止我们演出«马太受难曲»。我当时反应迅速，要求看一看帝国音乐协会关于反对演出受难曲的书面文件。没有这样的文件。于是，我们顺利地演出了。我不想强调说，政治没有渗透到音乐生活中去。这是错误的，有许多文件可以驳斥这种说法。说我们音乐家当时总想着政治，也是错误的。当时我们这些音乐家、艺术家也讨论音乐和艺术问题。自然，当时并非音乐生活中的每一个策略都是一种政治行为。在任何时代，任何一个形式的政府管辖下，音乐家和艺术家多半都能体验到这种策略。

当卡拉扬在叙述纳粹时期的情况时，他显然在考虑，应该如何使年轻人了解，眼下人们将问题仅仅局限

在那些遭到禁止的行为、为纳粹工作的情况和政治表现方面，而将其他的一切因素排除在外，这样做至少是不允许的。他想提醒人们，毫无疑问，那时候也在演出音乐，他确信，那时候也有人在演出歌剧和交响乐。在谈话中，卡拉扬作为观察家观看了围绕奥地利总统的历史和如何正确认识历史的全部讨论。他对此的评论十分简单，他认为讨论基本上没有建设性。

“1937年，维也纳给了我第一个任务。我很有把握能受到邀请。因为我和艾·克尔贝尔从萨尔茨堡时期起就是朋友，还因为布·瓦尔特想认识我。他们请我指挥《特里斯坦与伊索尔德》，并答应我进行两次，不，三次排练。我愉快地接受了这一任务。演出前的两周，维也纳给我寄来了一封信。由于歌剧院改组，他们只同意我排练两次。演出前一周，维也纳又来了一封信，信中告诉我，准备交响乐有困难，我只能和乐队排练一次。当我来到维也纳以后，乐队首席像一般对待年轻指挥那样告诉我说：‘只和乐队排练一次，您什么目的也达不到。您别排练了，如果您为演出做好了准备，那您也得知道，我们也作好了准备。请您相信我，我们会像为最优秀的指挥那样为您演出。’于是，我也咽下了这个建议，满足于用钢琴排练一次交响乐。但这简直无法描述，这一情况一直留在我的记忆中。演唱布兰盖纳的演员根本没有来，她请假了。演唱伊索尔德的女演员在排练时写信，只是顺便作了几个记号……尽管如此，演出仍然非常好，非常成功。但那时我告诉自己，只有对我说来时机成熟的时候，我才再来维也纳指挥。此后我多年未在国家歌剧院指挥过，但我更有经验了。”

无论从声调或表情上都看不出，卡拉扬对在位于环行路上的歌剧院的第一次指挥有什么责难或耿耿于怀的表示。他说，当年各大剧院对青年指挥都持这种态度，而他那时也不过是个青年指挥而已。如果他作出另外的反应，他也能继续参加演出，而且很快又会受到邀请。但对他说来，不这样作，而和令人肃然起敬的大剧院的谈判采取另一种态度则是不言而喻的事。特别是因为，他总以取得胜利而告终。关于他被聘用到柏林直到登台演出的故事，卡拉扬曾多次叙述。这场演出被人们称之为«卡拉扬奇迹»而记录了下来，评论的确给人留下了深刻的印象。这是一个典范性的例子，它表明，人们对他的价值信服了，而且，只要你去谈判，你就有第一次演出的可能。

“第二年，也就是1938年，我和柏林开始了频繁的书信来往。总院长海·铁岑的代表来信问我：是否有兴趣来国家歌剧院指挥瓦格纳的«摄政王»的首场演出，这是指«卡来丝的公民»。这封信看来是以居高临下的姿态写出的，它简直像是从奥林匹斯山上下来的。我不喜欢这种腔调，现在也不喜欢这种高人一头，似乎又很宽容的腔调。我的反应是，我也不直接回信，而是请人代书。不言而喻，我的代表写得十分客气，声称对方提供的机会对我是一种奖励，但在柏林的首演之前，我还想向观众介绍自己，这便是用三场歌剧：«费德利奥»，«特里斯坦与伊索尔德»以及«纽伦堡的名歌手»。其后，柏林的代表又来了一封信，称：首演前进行指挥的想法不予考虑，特别是这三部歌剧是由总院长先生亲自导演和主持的。于是，我又请人回了一封信说：我十分感

谢，但在这种情况下我宁可不去柏林指挥首演。

“柏林和亚琛的书信来往在继续，而且总是很礼貌和充满外交辞令，并由代表签字。‘铁岑先生请你接受指挥«卡门»,演员班子是一流的’。‘卡拉扬先生感到荣幸，他请求说明铁岑先生所说的一流的班子的含意。’随后对方告知，这得视情况而定。于是我请人告知，根据我的情况，歌剧的第一次演出最好是等一等。后来，伟大的铁岑来了一封亲笔信。他告诉我，有那么一个人一定要实现自己的意志，这使他很好奇。他说，根据您的愿望，我请您指挥«唐豪塞»。于是，我也终于亲自写了回信：‘感谢您的信任，不过，我并未要求演出«唐豪塞»，而是«费德利奥»，«特里斯坦与伊索尔德»和«纽伦堡的名歌手»。’铁岑对这封信的反应是：‘您可以实现自己的愿望。’”

仅是这个故事，卡拉扬就为本书在录音带上述说了至少两种版本，但内容总是吻合的。当他谈起这一似乎尚在眼前的书信来往时，连口气都一样；当他回忆起这场力量的较量时，愉快的心情仍然溢于言表。他将这一回忆看作是一种教训，并想要正确地理解它。亚琛的音乐总监是一个十分受人尊敬的位置。在柏林演出三个大型歌剧是为了奔向绝对顶峰而取得迅速突破的好时机。卡拉扬希望，要么获得这个机会，要么没有。他要获得观众的充分注意，而不希望一次又一次的客串，或演出一场当时的现代歌剧来缓慢地发展自己。“如果你妥协了，你就错过了时机。”这是卡拉扬在四十年后对赢得那场赌注的评论。即使是在柏林最初排练«费德利奥»时，他也决不妥协，而是用非常礼貌的口吻来对待乐队，乐

队“也似乎像那么回事一般”。在排练时，他决定一切。他使音乐家们信服了，并赢得铁岑的高度尊敬。铁岑当然想要知道，他究竟得到了一个什么人。于是《费德利奥》之后，真的又上演了《特里斯坦与伊索尔德》。1938年10月21日的演出以后，《柏林午报》刊载了一篇通栏标题为《国家歌剧院：卡拉扬奇迹》的文章。

自那以后，时代变了。报纸评论的标题变成了一本关于卡拉扬的专书的标题，并作为语录到处加以运用。到处都有人说，对卡拉扬的赞赏同时也是对威·富特文格勒明确的、带攻击意味的贬低。

富特文格勒的名字终于出现了，他与卡拉扬的任何一件事情都紧紧相连。如果有人在数十年中真正有机会听到卡拉扬对富特文格勒的评价，他就应该坦城地说明，他所听到的与近年所传说的一切不符。卡拉扬今天的地位是经历了许多许多年才达到的。在这里他再一次评论了他们之间的这一特殊的联系：

“不用说，从一开始我就明白，铁岑和评论家范·德·努尔是利用我来反对富特文格勒的。人们在歌剧院里对我说得相当明确。铁岑本人就是个非同寻常的人物，并自视地位特殊。他与富特文格勒之间有不少问题，他向我声明说，他不愿再承受这一切了。他说，在富特文格勒返回国家歌剧院的那一天，我就从后门离开这座大楼。自然，他的话并未算数，他做不到这一点。但是，他愈益使人感到，他对富特文格勒怀有很大的敌意。今天，人们所叙述的关于1938年发生在柏林的几乎所有故事都是完全真实的。富特文格勒需要竭尽全力进行斗争。人们利用我，使他的日子更不好过；人们用

一些险恶的手段来对付他，我则被用来作为他的年轻的、初出茅庐的对手，这是不可否认的。我想，在这种情况下，富特文格勒比我要痛苦得多也是不言而喻的。我去之前，他是无可争议的首席。后来我来了，又是个年轻人，可以说是一无所有。仅仅是我的年龄就会令他激动。

“只是，从政治角度来观察我们之间的冲突则是错误的。富特文格勒与纳粹党之间的问题与我无关，我们之间的问题可能发生在任何时间和任何国家。这是两个指挥之间的竞争，其中的一个处于自己生活的顶峰，另一个则初出茅庐。其实，我根本就不想参加到任何一个谋略家的把戏中去，我只想把握住每一个机会去指挥。柏林的任何一次机会都给富特文格勒带来了痛苦。

“起初，我完全是无忧无虑的，因为紧接《特里斯坦》的演出后，铁岑就把我介绍给了古·格吕恩特根斯。四年来，他一直在寻找一位和他一起演出《魔笛》的指挥。他向我发出了邀请，我对这一邀请十分高兴，但找不到可能将此与我在亚琛的任务协调起来。铁岑说，给部里打一个电话就解决了。他不理解我的情况。对我来说，不在于排练或演出的时间，而是我需要两个月的时间来思考这场如此重要的演出。格吕恩特根斯听说后，对我的态度十分满意。我们找到了所需的时间，然后开始了排练，这可真是一种愉快。”

当他说到在格吕恩特根斯导演下的排练时，他的两眼闪闪发光。他想通过对成百件细节的回忆，让人们理解他的喜悦之情。对他说来，这种回忆始终十分重要，因为他不是那种简单拒绝与导演合作的指挥。他经历过

玛·莱因哈德在萨尔茨堡那令人难以置信的排练。他与古·格吕恩特根斯的合作极为和谐，数十年后，他还邀请格吕恩特根斯去萨尔茨堡演出。他与弗·泽菲雷里合作演出了他最有名的剧目之一，这便是曾在不止一个歌剧院演出过的《波希米亚人》。他只是和那些将他视为二流指挥的人难以合作。他有意与那些他认为将音乐用于其他目的的指挥保持距离，他是了解这些人的。当他有时连他们的演出也不看完就离开剧场时，他知道自己这样做是什么意思，这样说是指什么。他不与他们合作。如果谈起他们，他也不将他们推荐给别人，他更热衷于莱因哈德和格吕恩特根斯，而且清楚地知道，这样做也是对其他导演进行批评的一种方式。

"与格吕恩特根斯一起为演出作准备，这样做是对的。与他一起工作完全是一种愉快。他是自己专业的大师，他清楚的知道，他要通过导演表现什么。王子、帕帕盖诺并非他所执导的歌剧的中心人物，他所要表现的是一种十分明确的东西，这正是格吕恩特根斯当时所要告诉奥地利人的。他颂扬政治，当然是要用自己的方式来表现政治。而帕帕盖诺除了足够的饮食和一个属于自己的姑娘外，别无他求。他认为，他导演的此剧最关键的一句话就是帕帕盖诺所说的：'战斗不是我的事情'。"

与那些今天还在声称自己内心如何反对纳粹的艺术家不同，卡拉扬在介绍过去这位伙伴排练时的情况说："在格吕恩特根斯那里，总不断出现对第三帝国的尖刻讽刺。尽管他受纳粹喜爱，但他在公众场所从不能抑制自己的议论。我还清楚地记得，我们排练的一场戏是沙拉斯特罗对牧师讲话。格吕恩特根斯立刻打断了沙拉斯

特罗的话说，我们这里不需要这种一本正经的腔调。这种腔调只适合于晚上党的政治学习会。”卡拉扬又说：“我从格吕恩特根斯那里主要学会了用完全安静、不虚张声势的手法来取得吸引观众的舞台效果。要举一个例子吗？例如在《托斯卡》中，坏蛋斯卡皮亚不应总表现为一个贴了标签的恶棍，虽说他的确是个恶棍。他不应该表演得让大家在他面前发抖。他只需要站在那里，在他周围便都是恐惧。最后，在他与托斯卡的一场大戏中，他不必在她面前拍桌子，大声叫喊，只需最后轻轻发布上刑的命令即可。他完全轻声地唱了起来，轻到如此程度，使人们以为他失声了。这时候，整个歌剧和人物便都活了。这样，每一个观众都感到了普契尼要达到什么目的。作为导演可以将我在格吕恩特根斯那里学到的东西用在每一部歌剧里。采用看来很轻的手法是行得通的，较之使用夸张的表情和不停的走动更能达到感人的效果。不用说，我作为一名指挥与格吕恩特根斯这样的大师合作以后，便再也没有兴趣与二流导演合作了。我得像格吕恩特根斯那样，负起责任来。从那以后，我便经常亲自担任由我负责的作品的导演。”

自从由卡拉扬、格吕恩特根斯和舞台设计特·穆勒指导演出的歌剧《魔笛》上演以来，半个世纪过去了。但是，不仅是柏林，还有其他地方的年长的歌剧爱好者仍然十分怀念这一演出结构。卡拉扬本人却没有坚持像他说的那样做，而是自那时以来，曾多次和其他导演一起将《魔笛》搬上舞台。无论怎样，在不久前举行的萨尔茨堡音乐节上，他与吉·施特雷勒和卢·达米雅尼作过尝试。尝试失败有许多原因，这是卡拉扬所说质量要求的

明证。因为，当卡拉扬要求施特雷勒和达米雅尼进行合作时，完全拥有他们的先辈的声望……

卡拉扬的杰出品质之一是，在失败以后，他决不在公开场合归咎于他人。有的人为了表现自己的自尊心，或通过一位代表公众舆论的评论家或记者所表示的蔑视来加以解释，——糟糕的解释常常是可以读到的。当我对卡拉扬经过一段时期的仔细观察后，我发觉，卡拉扬根本没有兴趣对不太成功的作品进行探究或讨论，有谁，出于什么原因没有按计划完成什么。在这种时刻，卡拉扬早就从事他的下一部作品了，并且只考虑这些。只是在很久以后，许多年以后，他才又会想起某个不符合他味口的演出或电影。这些东西已存入了他个人收集的资料中，现在拿出来看看，也是要看看这失败的例子，并且认为今后不能再失败了。

卡拉扬在柏林获得巨大的成功，在帝国首都的特殊地位也立刻得到了认可，铁岑邀请他集中精力在歌剧院担负其他的任务。所有这一切，卡拉扬显然认为还都不足以保证他放弃他那无论怎么说都是无可争议的领导地位。“我决不从亚琛一走了事，我要履行我的全部合同，从事指挥和导演。当时，与铁岑达成一致意见是可能的。我成了国家指挥，与铁岑签定了25个晚会的合同。他们十分慷慨，愿意向我提供更多的晚会。这是发生在人们能在毫无困难的情况下从省城召来任何一个指挥的时候，发生在为了有利于柏林的工作，部里能随时取消任何一个有效合同的时候。我确信，任何一个其他人会径直留在柏林。但是，我也愿意留在亚琛，他们也同意我这样做。对于我则从那时起开始了一个连轴转的时期。

在这段时间里，我学会了精确地安排我的日程。我在柏林呆三天，然后乘夜车返回亚琛，从车站直接去进行第一次排练。我在亚琛排练和演出10天，然后，又乘火车去柏林。那时，一切都进行得颇有节奏，然而却颇费精力。但这使我感到，这两个城市都需要我。那时的劳累尚能忍受，对此我也心甘情愿。我没有立即将自己完全出售给铁岑和柏林，这对我十分重要。我保留了足够的自重。”

人们可以从他多少带些苦涩的话语中感到这一点，即卡拉扬当时对这种自重看得十分严肃："尽管如此，我还是结束了我在亚琛的工作。可以说是违反我的意愿的，是背着我进行的。亚琛的院长聘请了一位新指挥，这是我在柏林时知晓的。我受到了极大的伤害，这主要是由于那里的人没有和我谈话就如此行动了。院长奥·基尔希纳在战后很久才告诉我，他为什么要这样作。我现在应该明白，但我从来就未真正明白过。”

从这位亚琛人的角度来看，卡拉扬早已成了一位柏林人，他在本城的工作必定会因此而受到限制，而且干起活来会半心半意。总有一天他会完全迁往柏林，于是人们预先采取了行动，“切断”了关系，可卡拉扬本人却不敢这样做。亚琛需要一位完全为本城工作的音乐家，于是他们在合同尚未结束时就把卡拉扬推到了帝国首都。卡拉扬今天还有些反对这样做："情况我记不太清楚了。但我知道，柏林是一个十分棘手的地方。我一直把我在亚琛所从事的工作看得十分严肃，直到今天我还不认为基尔希纳院长是对的。无论怎样，当我们后来谈及此事时，我能够告诉他，我理解他的动机。我们的关

系又正常了，但却没有更多的发展了。”卡拉扬今天在回忆起他在亚琛时代的结束和柏林时代的开始时，他的解释看来是对的。因为他在柏林从一开始就需要和富特文格勒进行不断的竞争，而且如同他所预料的那样，他与铁岑的关系相处得不好。

“与铁岑的关系很快就紧张了起来，这是很容易解释的。他不能遵守自己的诺言，不得不又请富特文格勒担任指挥。因为我这名指挥不仅要亲自当导演，而且可能因此而侵入总院长领地，对此他是不可能感到愉快的。我想要对角色的安排施加影响，特别是我妨碍他的计划的实现，他自然不会满意。迄今为止，铁岑是音乐生活中无可争议的年长的主教——在公众场所一般还看不清楚，于是人们常常开玩笑地问道：铁岑这个人是否真正存在？但与此同时，在与权力、政府各部和纳粹党的重要人物打交道时，他却是一位大师。他不习惯有人在某些问题上有自己的看法并打算将这些看法付诸实施。

“铁岑是怎样严重伤害我的，我举两个例子。当卡尔·伯姆从德累斯顿迁往维也纳时，我想争取成为他的继任人。我找到铁岑并将我的想法告诉了他。我原可以继续在柏林指挥，但我想试一试，想知道我独自一人能不能从一家像德累斯顿歌剧院这样的、一流的大歌剧院的能量中吸取什么。我当时认为，我年龄合适，也具备获得这个位置的必要的成熟条件。铁岑听取了我的愿望，并热情地表示赞同。他说，他要去找恰当的人谈，并为我开辟道路。实际上他在破坏我的努力。

“后来，他又在我客串指挥时设置了一切可以设想

的障碍。我当时常去意大利指挥，曾在佛罗伦萨和斯卡拉歌剧院工作，我在那里有不少朋友。这些朋友突然了解到，他们不能与我就聘用问题进行谈判。因为每当他们必须向帝国音乐协会外事部门询问有关聘用我的问题时，总是遭到拒绝。说我在柏林的工作太忙，没有自己可以安排的时间。实际上，在这些答复的背后总隐藏着铁岑。在当时，只要有一个来自柏林的这样的消息就足够了，你就实际上已经孤立了。我和铁岑的关系是以奇特的书信往来开始的，在柏林也有了良好的开端，但我们的关系最终结束了，此后再也没有恢复。”

下面所述也是卡拉扬的性格特征：在许多年或数十年后才能达成谅解，他决不愿为和解而和解。他的态度始终如一，他认为，只是因为伤感而去改变自己的态度那是没有多少意义的。如果说他和哪个同事分手了，如果说有人使他失望了，那他们就得作永远处于这种状态的准备。铁岑和卡拉扬之间的这种十分有益的关系最终就是以“分裂”而告终的。铁岑与富特文格勒之间的相互憎恶也对这一关系起了推波助澜的作用：卡拉扬首先面临开始工作时的一般困难，最初与人相处他就要坚定地提出严肃的要求，在此之后他才接受指挥柏林交响乐团的音乐会，并要与之进行更密切的合作。富特文格勒看到自己的地位受到威胁，至少是受到了限制，于是，他设法使“自己的”乐团减少与卡拉扬的合作。此时，铁岑为卡拉扬找到了一条出路，因为卡拉扬对铁岑院长十分有用。“铁岑的反应非常巧妙。他认为，我们应该使国家歌剧院的传统星期音乐会再度活跃起来。曾为此取得了许多成就的最后一名指挥名叫艾·克莱伯。我自

然非常愉快地同意了。单是宣布这一消息就获得了成功：在短短几天内入场券就一售而光。自然，为了这些音乐会我也得付出一定的代价。这就是，我最终成了富特文格勒和乐团团员的竞争对手。全柏林城都知道这一点，而且感到愉快。”

卡拉扬与柏林乐团团员的关系完全是按他自己的设想开始的，他后来担任了乐团的终身艺术指导。开始，为了了解他，人们请他指挥一场几乎没有排练过的音乐会，卡拉扬拒绝了。后来又要举行一场“真正的”音乐会，卡拉扬对乐团的荣誉竟然毫不尊重，坚持首先要求弦乐单独排练，然后与整个乐团合排，这使乐团非常惊愕。

“在我要求排练时，我又听到了那句著名的话：这没有必要，乐团已经熟悉这个节目了。我还记得我是怎样回答的：‘你们可能已经熟悉节目了。是否真正如此，我们还要在排练时看。’在排练«达菲尼和克罗埃»最后一个乐句的前面一处时，弦乐不是高了就是低了。几个小节整整排练了一个小时。当我请队员先生们来排练第二部份时，我看到，首席向队员作了一个姿势——他向队员们举起了大拇指。这时我知道，我胜利了。”尽管卡拉扬曾经许诺，在自己的书中谈一谈他是如何与交响乐队打交道的，可他现在就泄露了属于他个人专利的种种方法。用简单的句子总结一下，那就是说，指挥要使乐队队员用全部精力演奏好自己的声部的全部音符，只要音符标记没有真正结束，演奏就不能停止。有关这方面的问题以后还有更多的叙述。

卡拉扬曾与柏林交响乐团团员合作录制唱片，但这

一合作关系先是由于富特文格勒，以后又因铁岑对此所作出的反应而中断了。卡拉扬在意大利的活动虽不算频繁，但也算卓有成效，只是由于战事和铁岑的“妒意”而大大减少。同时，战争也要求人们作出牺牲。所有的音乐活动——不仅是卡拉扬的——也都大大受到限制。尽管如此，指挥家仍然特别回忆起了这段时光：“我及对地在柏林认识了一位像维克多·德·萨巴塔这样的音乐界的朋友，真是太令人愉快了。能够安静地在国家歌剧院准备星期日音乐会多有成效！我们在柏林度过了最后几个糟糕的月份——轰炸、饥饿和普遍的不安。但从音乐上来说，这可是一段美妙的时光。”卡拉扬清楚地知道，任何一个年轻人都是不会理解这句话的。但这句话是对的。凡是经历过战争结束时期的人，只要读完这句话就会正确理解它。

“是的，歌剧不再演出了。但是，你却有一个星期的时间准备音乐会。你终于可以进行足够的排练了。所有的音乐会都由于勤奋的工作而取得了出色的成果。毫无疑问，那段时间也是可怕的，但对我的音乐工作来说却近乎奢侈。我当然是高兴的。我们与瑞士大使结下了亲密的友谊，我们作为他的客人住在离城40公里的一座宫殿里，因此，我们并未特别遭受轰炸之苦。上午乘车去排练，下午又回到了可以散步数小时之久的美丽异常的风景区。星期日音乐会总是很出色，因为听众对音乐如饥似渴，而音乐人们总还是可以给予的。后来，当号召进行‘总体战’时，所有的音乐厅都被焚烧或炸毁。对我们来说，毫无疑问一切都结束了。妻子和我，像这里的每一个人一样，只想离开柏林。”

尽管自1945年以来在我们这个地带没有发生战争，但是人们总能相信，在有些笼罩着贫穷、压迫和不自由的国家里，音乐会就不仅只是一个音乐事件。当卡拉扬谈起他在战争期间在柏林举行的最后一场音乐会时，似乎这是他所能回忆起来的最好的事物。这当然不仅仅是从单纯的音乐意义上来说的，留在他记忆中的是与饥饿的、同时也对音乐感到饥渴的观众的会见，这种情景是再也不会重复的。尽管如此，他还是尽快设法摆脱了这段时间，他将这战争的最后日子——他原是无需留在柏林的——变成了自己生活中的短短的一章，或者说，是他必须坚持的一段插曲，以便真正能进入自己生活的真正时代。

“当时，为了能到外国去，主要需要一张正式的邀请书。我请我的意大利朋友给我发出了一份——也就是说聘书。为了能保证在柏林以外的工作，这只是走走形式而已。结果也真起了作用。我得到了一份在米兰举办多场广播音乐会的邀请，因此也得到了所需的签证。不过，在意大利，谁也没有想到举办广播音乐会，因为战争刚刚过去不久，人们真的还有许多其他的忧虑。但是，我们是住在一家饭店里，我们能去就餐，我们不再处于恐惧的中心，我们处于战争结束的气氛里。谁都知道，外国军队在前进中；谁都告诉我们，我们应当尽快设法到瑞士去。但是谁也不能告诉我们，怎样才能到瑞士去。当德国人在米兰也觉得受到威胁时，有朋友邀请我们去科摩。他们的别墅已十分拥挤，住满所有房间的亲属们都在等待战争的结束。于是主人安排我们住进了一艘游艇的舱房里。我们住在水上，游艇摇晃着。我们

认为，别人发现不了我们啦。"

关于战后和此后的一段时光，同那些希望知道细节的崇拜者的心情相反，卡拉扬说得很简短。

"即使在科摩，显然我们也并非不会被人发现。一份征召令送到了那里，我应在最后一分钟进入国防军。我必须到一位将军那里去，他将告知我，要将我送回柏林。但是，他非常冷静地看着我，并且说，他得先为我在飞机里找到一个座位，这可能需要很长的时间，最早也得两个星期，在此期间我应待命。其实我已知道，他是找不到空位子给我的。情况果真如此。数年后，当我第一次与维也纳交响乐团到德国演出时，我又遇见了他。一场音乐会结束之后，他站在休息室里，见到了我，对我说道，他只是想看看我，我的情况又很好了……也许，正是他，在1945年救了我的性命。如果我在最后一分钟又回到了柏林，会发生什么情况是无法想象的。但在当时，征召令的下达同时也暂时拯救了我。我决定隐居起来。不抱怨，不辩解，平静地等待又能作为一个完全自由的人去工作的时刻的到来。我是这样计划的，也是这样做的。战争结束时的全部喧嚣以及后来所发生的事情我都没有参与。我的态度完全平静。在整个这段真是不好的时间里，我从自己的决定中得到了好处。"

第二次世界大战以后

“我们在战争结束时幸免于难。随后，我们去了米兰的一位律师家，想同他磋商我们的未来。他只是告诉我们，我们不能离开他的家了，否则有生命危险。于是我们在他那里呆了 14 天，直到今天我还不知道应该如何感谢他。他拯救了我们。后来，我们搬进了一家可怕的小饭店，住在一间只看得见防火墙的房间里。没有钱，也没有赚钱的机会，与外界也毫无联系。这是最糟糕的一段时间，也正是在这时，我学习了意大利文。我用身上的最后一点钱买了德文和意文书，制定了一份学习计划，对此计划我雷打不动。我自当教师，作为学生我又遵守纪律。当我们终于又能走上街头时，我已掌握了意大利语。我不仅可以阅读，而且还能说。因此，这段糟糕的时间也还有它的意义。当我回首我生命的这段时光时，我总会想到这一点。无所事事，不能演奏音乐是可怕而又痛苦的。但是学好意大利语对我是绝对重要的。后来，我完全能很好地发挥这一能力。

“自然，我仍然还在尝试再度进行指挥，但却一事无成。在米兰，我总算还有些名气，但人们并不想让我上台。美国人宣布，首先要对我进行审查。那时，每个人都有自己的忧虑，但都与我的忧虑不同。一位英占区

的英国军官是我的老友，他驻守在的里雅斯特。他听说到我的情况后，便向我发出了邀请。美国人在的里雅斯特是没有发言权的——我接到了邀请，我们来到了的里雅斯特。原来说好的一场音乐会变成了三场，不过这只是一个良好的开端。此外，他们还答应我，送我越过边境到奥地利去。但是未能成功，因为没有交通工具遣送平民百姓……

"一段时间后，我的外语知识能对我有所帮助了。我需要在运送难民去奥地利时担任翻译。不过，我们得为此先在难民营生活八天：一切都是很可怕的：环境、饥饿、没有出路。但这也是回国的一次机会。

"从的里雅斯特到克拉根夫特乘火车总共行驶了29小时。人们再也无法想象，我们当时是在怎样的情况下乘坐火车的。不过，能够乘上火车，我们也感到欣喜。经过29小时后，我们到达了克拉根夫特。后来我找到机会回到了萨尔茨堡，我们总算用这样或那样的方法终于返回故里。

"最初，我住在父母家里，后来我们搬到了农村。我带上了总谱，就像我早先学习意大利语那样制定了计划，专心致力于音乐。我研究新的音乐作品，也熟悉我早就指挥过的全部曲目。当时没有什么食品，也没有人张罗这些事情。但是有总谱，有音乐。这段时间过去以后，我对自己今后的任务准备得比任何时候都更好和更认真。"

毫无疑问，卡拉扬明确地谈到了自我约束这个题目。我不知道还有谁更有资格谈论这个题目。卡拉扬没有谈到"考验"自己的原因，而是解释了一个人应该如何

去经受考验。那就是，你向自己提出任务，并坚定地去完成它。当一切都过去的时候——在生活中一切都会过去——，你就会作出一些成绩，并从中得到好处。至少卡拉扬是这样强调的，并亲自证明了这一点。因为第一你没有半途而废，第二你丰富了自己。你获得了知识，得到了认识。

他只是简短地说到这个题目，并非有意要涉及它。即使今天说到这里也仍然说得很简短，并未对他遭到“禁演”的时期有什么特别的抱怨。他的许多同事此时都在竭尽全力，希望能尽快重新开始工作。“这段被迫休息的时间是否意味着惩罚，对我来说不存在这一问题。”我知道，现在只是过渡时期。我知道，总有一天会颁布一条法令，我又能重新工作。”

“对我说来，我的态度是唯一可能渡过这段时间的态度。我静悄悄地呆着，忙于从事音乐。当我到维也纳去举办第一次音乐会时，我比过去更成熟，更聪明了。与维也纳交响乐团的第一次演出成了一次美好的经历。”

指挥第一次音乐会的邀请来自维也纳，音乐会定于1946年1月举行。如果说，短短的六个月为整个禁演期，那就容易了解卡拉扬的态度了。但是在音乐家协会大厅举行第一次音乐会时，禁演期绝未结束，它只是中断了……

就在音乐会开始之前，卡拉扬得和乐队首席弗·塞德拉克一起去帝国饭店。饭店位于音乐家协会和环行路之间，这是苏占军总部。塞德拉克是享有盛名的四重奏的小提琴手和负责人。他在第一次世界大战的战俘营里学会了俄语，乐队从他的俄语知识中得到了许多好处。

维也纳交响乐团的团员很懂得使用其成员的各种才能来为自己的集体谋利。

“我们是早上9点到达饭店，到达司令部的。谈话进行到1点。这自然不是什么谈话，而是审讯。为了弄清我的历史，是纳粹或者不是纳粹？军官不停地说，塞德拉克回答他，也不征求我的意见。我只是坐在一旁，有时听得出正在讨论什么，我没有可能真正参加谈话。一点钟，塞德拉克终于说到了我等待已久的问题：我得注意，我们得等候他们的决定，音乐会能否在两小时后举行。如果我们不得不取消，那我们现在就得在门上贴上一张纸条，并把钱退还给观众。对此，军官只说了一句：举行。塞德拉克胜利了，音乐会可以举行。而我则只剩下了回音乐家协会换衣服的时间。

“这是一场美妙无比的音乐会。我们演奏了一曲海顿的交响乐，理查德·施特劳斯的《唐·璜》，还有勃拉姆斯的第一交响乐。但是，这只是唯一的一场音乐会。虽然立即预告了第二场音乐会，但是俄国人禁止了。对这一禁令没有任何解释，只是有当时在维也纳流传的谣言说：占领军在一次共同的会议上未能就一个并非文化议题的重要问题取得一致意见。当最后仍然谈起文化问题时，美国占领军代表提到了我的名字。苏占军的代表生气地又说了一句“涅特”(俄语“不”)。我的“情况”不再在议论之列，因而也未进行讨论。仅仅由于会议边沿的这一句话我就被禁止了。被迫在最后一分钟取消这场音乐会的乐团团员们感到震惊，他们又派了塞德拉克到我这里来，他向我声明说，他真不知道现在该如何往下办。我则对乐队说：请不要发愁，我们还将共同演出许多

次。”

接着的话题还是音乐、政治和争论。卡拉扬之所以将这一切留在了记忆之中，是因为这一切将他与维也纳和音乐之友协会永远地联结在一起了，他是他们的终身艺术指导。无论在哪里，只要有可能，无论什么时候，只要有必要，他都强调他自己与协会的这种联系。他们所给予的回报是，在过去几十年中，无论围绕卡拉扬进行什么样的讨论，他们都忠心耿耿，可靠而又满怀感激之情地满足卡拉扬的一切愿望并承认他是所有问题的最高决策人。两位会长和两位秘书长自战争结束后就先后领导协会，他们确实在任何情况下都是卡拉扬最忠实的朋友。卡拉扬对他们也报以同样的忠诚。

“不久后，我们真的又在一起演奏音乐了，这次演出也是为了乐团团员的经济利益。不过，演出不是在公开场合进行的。美国哥伦比亚广播公司的瓦·雷格来到维也纳，参加了我的第一场音乐会。他想和我们一起录制唱片，为了能达到这个目的还找到了必要的特殊解决办法。当时他的公司不能和奥地利签订合同，于是他在瑞士建立了一个分公司，该公司可以和维也纳交响乐团与我签定合同。人们可以想象，对于我们来说，这不仅是一种能够共同演奏的幸福，也意味着第一次以瑞士法郎获得了经济上的保障。我们认真而又大量地工作，并将录音日期与乐团其他的任务协调一致。只要有可能，我们就在音乐家协会大厅里的录音机前工作。

“起初，雷格的项目似乎不能实现，因为英占军提出了抗议。这时，当时的协会会长阿·赫里恩查克进行了干预。他声言，占领军是不能发布其他禁令的。他十

分明确地说："您可以禁止卡拉扬公开演出，但是，凡是在我们协会举行的活动，那绝对是我们自己的事情，不属您的职权范围。"

使我能够写成此书而进行的部份谈话是在卡尔广场附近的音乐家协会进行的。在底层，紧挨经理室会议厅的一个没有任何变化的房间门上，仍然有"领导"的标记。房间很小，不甚起眼。除了一台钢琴外只有作为道具的凳子和椅子。协会前秘书长加姆斯耶格认为这些家俱已无用处而让人从办公室搬到了这里。偶尔来访的客人总以为可以从音乐之城维也纳这栋庄严的音乐之家，特别是从卡拉扬的正式工作室里能看出一丝豪华的痕迹，可他们最终总是感到非常惊讶，因为卡拉扬先生不是这样的。尽管他一生中的许多工作时间是在世界上最大的，也是最豪华的歌剧院和音乐厅渡过的，但他从不注重个人的奢华。人们能够"跟踪"而至的地方，所见到的是一个极为简朴的环境，所能感受到的是卡拉扬对豪华的毫无兴趣。他从不以浪费去款待与自己交谈的朋友或谈判的伙伴。他从未对自己那工作间内自战后最初几年就开始利用、临时凑起来的设备增添什么。但是钢琴的音必须调好，他的谈话伙伴必须要有一把椅子。对于其他，卡拉扬一无所求。

依我看，艺术家经常被称之为"奢侈无度"是很典型的。他们要求按国际标准付给一等的费用。在我认识的经理或音乐大师中，他是唯一对体现身份的种种现象表现反感的人，也是唯一无需在任何音乐大厅为他安排一间特殊的艺术家工作间的一个。他是音乐家协会唯一经历过困难时期并且永远不会忘记这一切的人。如果有人

花钱在他的房间里购置新家俱，他会认为这是毫无意义的浪费。他欣赏舒适的条件，并且知道，为了能够工作，一定的质量是必要的。但在这种情况下，奢侈并不意味着质量。

当他在音乐家协会回忆起“过去的日子”时，他与协会的合唱团所进行的无尽的排练，与维也纳交响乐团的长期合作的情景便浮现在他眼前。无疑，他也一再想起富特文格勒，战后他也在维也纳逗留。“当富特文格勒在战后指挥他的第一场交响音乐会时，我已是艺术总监了。我永远也不会忘记他在音乐会开始前在工作间等候的情形。有人宣布要游行，大厅里真有人反对富特文格勒的演出，各种可能的抗议都有。富特文格勒是一个缺乏自信的人，此时也不知道如何是好。我告诉他说：博士先生，请别把事情看得太严重了。您现在就去指挥台指挥，谁也不会再抗议了。”

卡拉扬本人虽然在萨尔茨堡音乐节上被聘为艺术工作人员，但却不能指挥。他代表艺术节说服富特文格勒，再次来萨尔茨堡演出。“他真是一个极不果断的人，他根本就不知道该怎样回答我的催问。我请他给一个肯定的答复，可是他却什么也定不下来。1947 年冬我又作了一次尝试，我那时在阿拉尔贝格，听说他正在去往苏黎世的途中。于是我给他打了电话，请他至少是在经过阿拉尔贝格时听听我的述说，并最终作出决定。此时的冬天正是严寒之时，我们坐在车上谈呀谈的，富特文格勒仍然犹豫不决。后来他想要知道，我们要他在萨尔茨堡指挥哪一部歌剧，我告诉他«费德利奥»。他终于表示了同意。我之所以对这次汽车之行和这场谈话记得如

此清楚，是因为我下车后从施图本越过阿拉尔贝格山回家时遇上了暴风雪，只是根据街头的路标才能找到方向。不知什么时候我看到了一块错误的路牌，我拐了弯，几乎迷了路。我从错路上走了回来，当我终于找到了原来的那条路时，正碰上在寻找我的搜寻队的队员。如果不是因为我当时喜好运动，如果不是因为幸运，我可能为了把富特文格勒争取到萨尔茨堡来而冻死。”

卡拉扬顺便想起了这个故事，这也是他与过去最大的竞争对手之间的故事。数十年间，人们总还在谈论他们之间的这种竞争，对此，卡拉扬不作任何评论。当他说到富特文格勒时，声音中还带有一些讽刺，但却是伤感的味道。他所叙述的这些故事进一步证明，他对这位指挥家和其为人的评价与那些富特文格勒狂热的崇拜者是不同的。他并不想贬低这位重要的同事，虽说他认为，富特文格勒的时代已一去不复返了。卡拉扬谈起富特文格勒时，你真能感到他非常伤感，至少在1937年时如此。那时还有人在写书回顾他们之间的积怨。卡拉扬不满足这些人的愿望，你决不能指望会从他那里获得帮助。

尽管人们对此表示了某种程度的理解，卡拉扬还是与这位指挥家保持着距离。最后，富特文格勒已明显地成了卡拉扬的障碍。卡拉扬承认，他与富特文格勒之间真是从来就没有找到一个良好的谈话基础。他自然也不会忘记，战后，当他出现在属于富特文格勒领地的某个范畴时，某些障碍总会不断出现。卡拉扬为萨尔茨堡音乐节争取到了富特文格勒，但在音乐节的头几年，卡拉扬突然不能指挥歌剧了。只是在富特文格勒去世后人们

才迅速将卡拉扬接了回来，也就是说永远接回了自己的故乡。维也纳乐团也曾屈从于首席指挥富特文格勒的要求，在相当长的一段时间里没有与卡拉扬一起举行音乐会。然而，卡拉扬从过去的一切中得出了结论，他与维也纳乐团紧张地工作，在音乐家协会排出了一套卡拉扬自己的曲目，接受了许多去国外作大型演出的邀请，形成了维也纳乐团的卡拉扬时期。毫无疑问，这是乐团历史上最成功的时期。

在排练或与许多目击者的谈话中，卡拉扬只是述说一些他的主要对手的轶事。一当回忆涉及到一些严肃问题时，他总持保留态度或者出于对这位音乐家的怀念而说得十分客气。他从不怀疑这位音乐家的创造性的天才。

“我们是夏天在萨尔茨堡见面的。富特文格勒住在凯巷莫扎特电影院楼上的一家小旅店里。我记得我们在一起吃了一顿饭，当时的气氛很僵。直到后来，我讲了一个笑话，说起另一个指挥不怎么顺利的故事时，富特文格勒才哈哈大笑起来，他的情绪才好了一点。但是我们谈话的基础说不上很好。我听说，他在萨尔茨堡大声问道：‘难道卡拉扬非得总在这儿指挥？’第二个夏天他接受指挥两部歌剧，又一个夏天甚至是三部歌剧，我则完全没有自己的位置。

“尽管如此，这不过是对早已过去的时代的回忆，它们过去了，忘却了。富特文格勒在几乎所有的问题上都是一个缺少自信的人。例如在音乐会的节目上，他总在不断地考虑是否要进行修改，以致广告总也不能印刷，节目单也不能及时完成。我还记得，音乐家协会艺

术家室的那位传奇式的看门人埃芬贝尔格有一次对他说：'您看，博士先生，您为什么要激动？从现在起，您就这么办，音乐会开始之前，您到艺术室来，告诉我您要演什么，然后我到台上去告诉观众，这样大家都满意。'自然，富特文格勒在萨尔茨堡的情况并没有什么两样。新的节目安排好了以后，他就考虑天主教会方面对此会说些什么。我很久都不明白这些问题，他为什么要用音乐会的节目给萨尔茨堡教会增加负担？但是，富特文格勒就是这么一个人。他的许多信件和文章就证明，他把自己的生活弄得可真不轻松。

"尽管我们之间有争论，今天我也仍然想到他的许多好的方面。我作为音乐家要在许多方面感谢他。我听过他的排练和演出，从中学到了许多东西。后来，我又与许多交响乐工作者打过交道，这些人属于他的学派。他们不仅是出色的音乐家，也和我谈起过富特文格勒。他们承认，我对他作为音乐家是有正确评价的。凡是我在他的艺术方面视为特别出色的东西，我总要设法用在我的音乐会中。我相信，我在某种程度上也取得了成功。

"仅仅因为存在着我这样一个比较年轻的人而一再干扰了他，对此可别看得太认真，富特文格勒是很容易受到干扰的。我记得，有一次他在音乐家协会宣布，他不能主持协会的一台音乐会，因为接连四个晚上指挥同一个节目未免太多。秘书长试图至少要挽救两场音乐会。富特文格勒认为，对此可以讨论。这样一来，又使一切问题悬而不决了。但是时间紧迫，加姆斯耶格守在电话机旁。他在真正询问了许多指挥家以后，终于找到

了欧·约胡姆，他正好这个时候有空，约胡姆答应指挥这两场音乐会。人们根据指示设计了海报，初样印好后送到了秘书长办公室。富特文格勒经过这里，看到了广告的设计。他用严厉的责备口气说：'您这么快就找到了解决办法啊。'他根本就不懂，音乐会是不能取消的。他不明白，人们得为音乐会寻找另外的指挥。他很扫兴，因为由于他的推辞得去寻找替代人。”

卡拉扬毫不拐弯抹角地承认，与富特文格勒的竞争给了他许多好处。这迫使他及时出走国外，及时与其他地方的交响乐队建立了联系。例如和瓦·雷格在伦敦创建的乐队，他们主要是为了生产更多的唱片。“雷格早在战争期间就筹建了这支乐队。在英国情况是这样的，每一个从前线回来度假的交响乐队队员必须向乐队报到，并应随时准备参加音乐会的演出。战争期间，他们一个星期天又一个星期天地举行音乐会，乐团团员不断更换，很少几次排练就能达到特别高的水平。雷格作下记录，作为战后挑选最佳乐队队员的准备。他是这些音乐会的组织者之一。他准确地感到，即使极为困难的乐曲，队员们也能看见乐谱就演奏，这将成为英国乐队的特色。他充实了乐队队员的名单。战争结束后，很快就有一支看来十分完美的乐队，人们只需将它的队员召集在一起就行了。

“雷格邀请我和他一起建设乐团时，这可是一个特别有意思的任务。可以说我们是从零开始的。乐团连个名字都没有，但有 14 位首席，他们可以被聘为第一批提琴手。这些人原来的确都是首席，现在希望留在伦敦。团里还有几个美国人，他们不愿意回美国去。

“不言而喻，首先会有人以为，如此之高的技术水平对一个乐队的质量说来堪称福音。但我们立刻就认识到，这却意味着我们面临着一种特殊的困难。一个当过首席的提琴手是具有一种完全特殊的领导水平的，而这正是他所不愿放弃的。对他说来，坐在第三或第四谱台受人领导是不可能的事。因此，对我具有吸引力的是，达到和这样一些音乐家共同演出的地步远比一台技术上完美的机器所能取得的结果还重要。

“从一开始，交响乐团在技术上就堪称完美。我记得，在去往第一次排练的路上我有些顾虑。我们要演出《玫瑰骑士》，我不能想象情况会很好。雷格安慰我，而且他是对的。我们开始演奏序曲，从第一瞬间起就丝毫没有必要中断排练。另一方面，乐团水平也有一定的限度，这种限度也使我后来的离去比较容易。和乐队队员排练好了一部作品后，他们就准确地知道，应该在音乐会上怎样演奏。已经达到的水平能够一再出现，这是可以叫人放心的。但是，你不能指望队员们的水平在音乐会上有所升华，这与他们的认识相悖。

“我今天还知道一个例子：伦敦乐团的音乐家和青年交响乐团的情况一样。你可以和他们进行出色的排练，所有的青年音乐家都出色地掌握了自己的乐器，他们对自己的工作具有火一样的热情。晚上，他们也像对待排练那样满怀热情地演出，但却不能超越自己。我知道我在说什么。因为，柏林和维也纳乐团恰好是与他们相反的出色例子。他们与我进行了出色的排练，可晚上演出时总有些排练时没有听到也没有感受过的新东西，他们演出的这种细微差别正是我在伦敦听不到的。

"尽管如此，伦敦的工作仍然对我久久具有魅力。我们录制了一张又一张的唱片，我们巡回演出。但是最后我们终于分手了。这是因为队员们对一些小事情进行责备，他们认为，音乐会结束后我在台上谢幕的次数不够，影响了乐团的成就……我根本就无法理解这种责备。对于我，主要是排练和演出，而不是在一场音乐会后让观众发出狂热的掌声。另一方面，也有一些促使我要最终离开伦敦乐团的更重要的理由，那就是萨尔茨堡音乐节、维也纳歌剧院、柏林交响乐团在征求我的意见。雷格那时问我，我还想要得到什么。我回答他说，我想要一个交响乐队，它像一堵墙，我总能倚靠在这堵墙上。雷格明白，他无法向我提供这堵墙。我们分手了，但仍然是朋友。我从他和他的乐队那里获得了许多好处，这是毋庸怀疑的。"

在与交响乐团和卡拉拉·哈斯基尔演出的途中，有人先是小心翼翼，后来又明确地问卡拉扬，是否愿意回萨尔茨堡去。人们先是说到一部歌剧，后来又说到多部歌剧。最后，奥·弗里茨·舒和音乐节主席普特翁宣布了他们的真正目的：音乐节想聘他为艺术指导，但他们也担心与一个"独裁者"打交道。当卡拉扬说到此事时，不禁轻轻笑了起来。"我对这一问题的回答很迅速：我就是要当一个独裁者。我了解萨尔茨堡的情况，节目需经董事会批准，这自然不会有所改变。实际上，我总为萨尔茨堡制定多种方案。我为第二年夏天提出一份计划，呈请董事会批准。在布·瓦尔特、阿·托斯卡尼尼的主持下他们实际上也是这样做的，最后在富特文格勒主持下也是如此。开始时，我也如是做。音乐节在大厅

开幕前似乎不存在任何困难。但我仍然放弃了这个位置，因为我不愿对音乐节计划的一些细节置之不管，因为我感到，公众会作出这样的判断，萨尔茨堡良好而又卓有成效的一切是音乐节本身的成就，而有问题的方面则将归罪于我。关于这一点迄今没有任何变化。音乐节有董事会，我是董事会的成员。如果萨尔茨堡发生了什么情况，人家就来找我，与我交谈。我根本就想不出董事会的决定正确与否为什么硬要和我联系在一起。"

仔细观察一下，萨尔茨堡音乐节已有许多变化。卡拉扬本人总是非常紧张地工作，总是一个劲儿的催促董事会开会。他想要了解艺术家聘用的情况或是合同的细节。他虽然没有说，但这看来完全是他个人对人们将责任放在他肩上这一行动的回答。他承担了这一责任，直至需要他承担最后的、必要的后果。这就是说，他是在那样一个时期进行工作的，那时，公众舆论都在猜测他的健康状况。正是在那时，他率领了一个"代表团"，向一个新任命的负责教育与艺术的女部长解释了音乐节财政需要的情况，如果缩减预算将会给艺术节的节目产生何种后果。谁也不了解这一情况，在任何引人注目的新闻采访中都未披露这一消息。但是，萨尔茨堡音乐节为今后几年获得了给予资助的必要许诺，其数额正好是董事会事前估算的那样多。人们知道的是卡拉扬在维也纳进行排练和录音，其他情况谁也不知道，卡拉扬也不愿向公众披露什么，他将自己的精力投入到了预算谈判中，这也是董事会成员的任务……

想知道确切数字的朋友可以购到许多关于卡拉扬活动的书籍。经过观察，卡拉扬对本书的数字基本上从不

着力去回想。他并未忘记这些，他之所以不提它们，是因为对他来说，这一切已完全属于过去：这是他与英国交响乐团巡回演出的时代，是他重又在柏林和维也纳演出的时代，特别是在米兰斯卡拉歌剧院，他展现了自己的魅力。可到那时为止，那里的人们对卡拉扬所具有的魅力并未予以赞赏，虽然他是一个与伟大的意大利歌剧和著名的意大利的音乐家们有着可靠关系的指挥家。战争期间，卡拉扬就与萨巴塔相识，直到今天他还很崇拜这位同事的音乐才能和他的罕见的音乐记忆力。战后，他也仍然是萨巴塔的忠实朋友。在米兰，他又见到了萨巴塔。他赞赏萨巴塔演出的德国音乐甚至超过了意大利音乐。卡拉扬本人在与米兰歌剧院的歌唱家和音乐家的合作中吸取了意大利音乐的源泉。

在卡拉扬取得这样高的地位之前，他就走遍了世界各地，在世界的许多地方进行过指挥，并留下了自己的足迹。最后到了收获季节时，卡拉扬找到了一个至今还记得的日期。"当富特文格勒去世的消息传来时，我们正在意大利。先是来了一份未具名的电报，后来我看到了报纸，接着又传来了柏林交响乐团的询问，他们本应和富特文格勒一起去美国演出的。

"同时，有人从纽约打来电话。美国音乐代理公司的经纪人对我说，他希望我成为这次巡回演出的指挥，如果不能与我和交响乐团一起合作，他就取消这次演出。但我与斯卡拉歌剧院还签有合同，我得向我的朋友吉林格里说明，我现在要么在他这里排练《女武神》，或者去柏林当领导。我对他说得很坦率，并告诉他，请他作出决定。如果他坚持，我就留在米兰。吉林格里却

说，他完全理解柏林的建议对我意味着什么。于是他解除了我的合同，我是永远也忘不了他的。

“后来开始了与柏林的谈判。我向乐团的代表说，我只能作为指定的富特文格勒的接班人与乐团一起到美国去，他们向我证实了这一点，这对我来说就足够了。但据我今天所知，这是错误的。我当时应立即要求确认，而不应久久进行谈判。但那时我太高兴了，完全陶醉在要领导这个出色的乐团的想法中。我在柏林开始了排练，但是好些天过去了，却总也不签合同。当我终于在第十一天提出询问，合同现在何方时，人们只是找了一些托辞，说是负责签字的局长病了，另一个人外出了。我突然感到，事情并未完全按照我的意愿在进行。

“于是我到市长那里去了，并向他述说了我的问题：开始，有关的人答应了我所提出的一切要求，可是现在他们突然要对我进行试用。在这种情况下要我去巡回演出我是不会感到高兴的。我的谈话对手并非平白无故地当了一名重要的政治家，他立刻就理解了问题的所在，并笑着问我，他们能为我做什么。我向他提出了一个建议，他接受了。他举行了一次记者招待会，有人在大庭广众之中问我，是否愿意在演出归来后担任柏林交响乐团艺术总监一职。我对路透社提出的这一问题的回答已传得满城风雨。这就是：我将极为愉快地接受这一职务。有了这一兆头，我们就第一次外出演出去了。对我说来，全部问题已经解决。”

但是事情却并非如此，数十年后卡拉扬对此作了解释。他完全清楚，他与乐团有过许多和谐的时光，但与他们也有过非同寻常的争论。1987年这一年没有进行

过讨论，柏林乐团的团员勉强接受了现实，他们的乐团又成了卡拉扬的乐团。他们当时正式交换过意见并不得不认识到，卡拉扬可以出于责任解雇他们。同样，乐团也曾尝试解除与他的合同。人们对卡拉扬和乐团之间的不和作过激烈的评论，他们既不同意指挥也不同意乐团的意见。人们将问题点得很明白，即艺术与商业问题密切地交织在一起了。最后，当柏林乐团再度宣布与他们的领导终身合作时，他们对艺术与商业方面的问题也是经过了仔细权衡的。

卡拉扬认为，许久以后才在他和乐团之间产生的不和的根源存在于最初的合同谈判之时。“我并非是在从美国回来以后得到的合同，而是在两年以后。他们在琢磨‘终身’二字，并且说，合同里不应有这种说法。对此我说，你们也可以签定一份为期九十年的合同啊。最后，律师来到我这里，向我解释说，我所得到的合同与富特文格勒的一样。这可不完全符合事实。问题在于，必须坚持乐团团长由市长经艺术总监同意后任命或解除这一条。但是，后来很久我才知道，合同中没有同意二字，只有取得谅解的字样，而这等于什么也没有，只要告知我即可。当他们最后将此通知我以后，我感到惊愕。这就是说——我也曾将此告诉那些先生们，我的合同不过是废纸一张，人们可以随心所欲。早在很久以前他们就欺骗了我。

“现在再一次讨论这些问题已为时太晚，也毫无意义。我一定要这个乐团，因为它的质量对我太具吸引力；因为我知道，我和这个乐团一起能作出什么成绩来。终身合同于我只有一个原因：我要给乐团许多时

间，使它和我成为一体。我从一开始就要制止不知什么时候一位新当选的局长会来结束我们之间的合作。我们的共同发展说明我是正确的，乐团和我一起在音乐上已是第三代，只是由于这数十年的合作才使我们卓有成就。有一次，当我们又争吵起来后，我大声而又明确地在柏林说，谈判之初就是一个骗局。但我也必须说，数十年后，乐团也完全像我梦想的那样成长了。这是我身后的一堵墙，我现在可以倚靠在它上面了。”

读者可以设想，卡拉扬对他与乐团合作的考虑具有以下这一特点：他与世界各种机构的多种多样的联系实际已经中断。当卡拉扬终于有可能集中在自己的工作领域，不再扩展联系，而是着意加以限制时，卡拉扬是承担了很大的后果的。实际上，迫使他放弃短期旅行或访问的不是手术和疾病，而是因为他处于这种“权力”——他本人从不这样看——的顶峰。在谈话中，卡拉扬本人清楚地回忆说，多年来，他本人几乎没有指挥过“其他”的乐队。“有那么一天我知道，为在一个乐团和我之间产生新的紧张关系而去耗费精力是不值得的。我知道，和许多乐团一起合作的时代已经最终过去。我积累了许多很好的经验；我知道，我今天也照样能与任何一个好的交响乐队迅速开展合作，每一个乐队肯定都能演出得很好。但是，我自己中断了这种发展。今天，我的健康状况，还有为实现我自己的计划所必须做的许多事情，都不允许我那样去做。也许，我会乐意去领导列宁格勒交响乐团。我肯定，我们能进行出色的合作，但在我的日历中已没有空余时间了。”

在听他述说这些考虑时，我并未从卡拉扬的话语中

听到无可奈何的腔调，无可奈何绝不是典型的卡拉扬腔调。即使是为了谈话或拍音乐电影的工作他必须给自己规定严格纪律的日子里，他也从未给人无可奈何的印象。看来他目标明确，精力集中，非常关注能在自己目前的状态下作出最好的成绩来，至少是奋力向前迈进。

有一次，他的谈话伙伴不得不重复指出：卡拉扬的意志显然有取之不尽的潜力。这一意志的唯一目标是：尽可能全面，尽可能完美地在音乐会中演出重要的保留节目，录制唱片，拍摄一些能保存卡拉扬特征的电影音乐。他认为，当今重要的一代指挥并未掌握这些特征。卡拉扬总是说，他把自己视为老一代指挥的最后一个幸存者。他不断暗示，他要按照自己的方式将音乐留传下去并加以保存。否则，当有一天他放下指挥棒后，什么也不存在了。自然，他总一再承认，总会有音乐和音乐家存在，他也清楚一切都还要继续发展。最后要提到的是，他从不对他身后可能出现的一切作出评价或发表贬低性的言论。

情况是会有变化的。听过或看过他的音乐文献的每一个人都会找到其中的差异。

“指挥的全过程就是向乐队转达一种特殊意志的过程，这对我仍然具有很大的魅力，但我本人已不能经历这一章的终结了。如果我知道，我能与俄国的音乐家和睦相处，那我也记得，我是多么迅速地与美国音乐家建立了良好的联系。在萨尔茨堡音乐节上，我有一次指挥了克莱芬兰德乐团。那还是在格·斯策尔时期。对他作为音乐家和乐团负责人我是很赞赏的。他有这样一个名声：他是一个很不叫人舒服的领导，而且对人冷嘲热

讽。据说他的乐队对他那种尖刻的说话方式难以忍受，可我觉得他是一个亲切而又令人愉快的人。我还记得，在萨尔茨堡第一次乐队排练开始前半小时，他要求与我谈话，我们谈了一些无关紧要的事情。后来我才明白，他教育自己的乐队要绝对准时，他想交待我，让我给乐队一个良好而又准时的印象。音乐会开始前，他还将大提琴声部召集在一起进行了单独的排练，依我看这完全没有必要，可他想让我对他的乐队队员获得最佳印象。他向我承认说，'我以为会出现灾难呢。您的意图与我对乐队的要求正相反。但是20分钟后，我的担心消失了，乐团和您在一起的演出与我平时对他们的要求真是完全不一样'"。

当卡拉扬提到某个人的名字，或把斯策尔称作是好指挥，热衷于萨巴塔这个不寻常的人时，你就可以从他那里了解到他常说的那句话是什么意思。他说，他希望自己是富特文格勒和托斯卡尼尼的综合体。

"一方面，我感到自己是富特文格勒的合法接班人：他在音乐会上总是听任乐队的安排。在乐曲过渡时他有意迟迟不给手势，他让乐队感到，下一个和弦应由乐队自己开始，并且在那里等候着。柏林乐团的团员总向我叙述他那看着乐队的似乎束手无策的目光，等待乐队自己演奏下去。于是乐队为他演奏下去了。

"给乐队以绝对自由是没有意义的。过于清楚地向乐队表示，比如说我要慢下来了，也是没有意义的，因为乐队队员已经感到乐曲将要如何发展了。而且早在某个一定的乐段出现前，我的头脑里就已有了速度。这就是说，我在事前就知道会发生什么情况。乐队队员的反

应是完全正确的，在这种情况下，他们既不需要表情，也不需要目光。

“反之，如果乐队要发生什么情况，我也能在事先感觉到。如果哪个乐队队员的呼吸有问题，我真能在事先就感觉出来，我会因为他的缘故将速度加快些。如果一个队员在某个棘手的地方害怕进入，我则帮助他，和他一起尽快越过这个地方。一场音乐会结束后，总不断有乐队队员来到我这里，他们向我证实说，他曾感到某个地方很棘手，但是此时音乐会早已过去了，我们共同克服了它。即使是在事后，我们也共同感到，我们使一切都得到了顺利的解决。”

那托斯卡尼尼呢？“他那真正精确的演奏方式与富特文格勒正好相反。我经常观察他，也理解他在事后所说的排练中的困难在哪里。这些困难只存在于他无比热爱的乐曲中。当他排练罗西尼的序曲时，演奏就从不间断，这种音乐对他来说不言而喻，乐队也会立即理解他想要达到什么。但是，当他排练德彪西时，这时会不断出现令人难以置信的争吵。我认为，他想象的«大海»的声响效果是无法实现的。但我理解他，因为我也总感到难以找到我想在这部作品中听到的东西。有时我认为，我们大家都在这部作品中寻找德彪西根本未曾写过的东西。如果节目单上有贝多芬，那么，托斯卡尼尼在排练时总会遇到真正巨大的困难。这时，他感到绝望——那是由于他对贝多芬的热爱。我记得那是在维也纳的一次排练。在这次排练时，托斯卡尼尼为了那些通常演出的曲目引起了一阵激动：总谱扔在地上，托斯卡尼尼打碎了一块表，他还大骂乐队。乐队队员了解这

些，并有精神准备。后来，托斯卡尼尼的脾气继续升级，直至要离开排练场。但是乐队将两旁通往舞台的门锁住了。当托斯卡尼尼设法通过大厅走出去时，大厅的门也锁了。这时他明白了，人们早已预料到他会大发雷霆。他像一个小孩子似的，在一个角落里站了几分钟，感到很不好意思。后来他又走上了指挥台，一句话也没有谈及适才的情况，又继续排练了。关于这类故事维也纳乐团团员们还有另一个笑话呢：他们将总谱编上页码，凡中断的地方就算"中了一个小彩"。按照当时的情况，奖金的数额还不算小呢。队员们把这件事告诉了托斯卡尼尼，他的反应使人惊异：他用自己的酬金将奖金翻了一翻。我特别喜欢这类的故事，因为它从许多方面说明了托斯卡尼尼这个人和这位音乐家。他绝不是一个怀有恶意的人。他之所以发脾气是因为他所听到的音乐不符合他的想象，他受不了。在这种时刻，他确实而且真正地受到了伤害。于是他冲着乐队队员大喊大叫。他以自己那带有威胁意味的表情和极有把握的第一拍与富特文格勒，这位最大的犹豫不决的人形成了完全不同的对照。

"所有和托斯卡尼尼合作过的乐团都从他的指挥方法中得到了极多的好处。富特文格勒向乐队队员提出，演出时要从音符中解放出来也同样给柏林和维也纳乐团的团员留下了深刻的、不可磨灭的印象。我的梦想是将两位指挥的意图结合在一起：如同我在多年前开玩笑时说过的那样，要把乐队带到那样一种程度，使提琴手的右脚也能完全按照指挥的要求去行动；同时也要求这些提琴手能够作到，在经过多次的共同排练后，突然能在

音乐会上演奏出比排练的要求还要多的东西来。这就是人们在演出时所梦想的一切。”

在其他场合，卡拉扬也谈了——这一点我们还将提及——他自己的排练方式。他用至少在一定程度上是极为简单的“处方”达到了他所希望的乐队声响效果，连最有批评眼光的听众也承认，他完全达到了自己的设想。由于他正在回忆他在萨尔茨堡担任领导，后来又几乎成为维也纳的领导这段时光，因此，谈谈他的乐队和他是如何将精力集中在他们身上的一切对他说来十分重要。令他的谈话伙伴注意的是，人们无法确定他卡拉扬究竟是奥地利人还是他故乡的萨尔茨堡人。从他对维也纳的了解来看，他是一个地道的维也纳音乐家。尽管如此，他的每一句话和每一个措词却都使人感到，柏林同样是他的家乡。如同萨尔茨堡的音乐大厅一样，柏林交响乐团也同样是他的作品。一座城市、一个州会使他感到太窄小，他总是从更大的范围去思考问题。他可以看到，他的影响范围可以说无处不在。例如，他的音乐电影，这可是他传达给世界的信息和留给世界的财富。当他谈到这些信息和财富的影响和他的基本听众时，其范围会非常迅速地扩大。他对日本标准的了解如同对当前美国标准的了解一样准确。

下面他还要叙述的那些年代反映了技术的发展，这在一定程度上十分符合他的想法。用他的观点来说，今天，向公众介绍音乐不仅是在歌剧院或音乐厅，不仅是通过在世界各地的旅行演出，或是通过那些满怀感激之情的音乐之友所表达的忠诚。他要掌握技术，要通过技术在全世界使听众信服。

在过去的年月里，卡拉扬一再认识到，他在旅行演出中总只能和一部份音乐之友的精英接触，而通过电视转播则可以和千百万听众进行交流。自从卡拉扬认识到能够在技术领域内达到一定的水平，或者今后还能达到某种水平后，他认为，他应当将精力集中在遍布全世界的听众身上，这样做对他来说似乎是适宜的。

但是，他与几个城市或机构的关系是那样不可分割，那样忠心耿耿，他作为奥地利人，萨尔茨堡人或柏林人，该怎样去实现这一切呢？人们从他的全部言谈中感到，他作出了严肃的努力，他在尽量避免地方色彩。他属于世界，他也认为，世界有时也属于他。他的工作人员和乐队并不能无保留地接受他的这种态度。他们是柏林或维也纳的交响乐演奏家，他们属于乐团或音乐家协会，他们自然视自己为音乐周或音乐节的基本组成部份。

有一次，卡拉扬说过这样一些话，其大意是，凡是他演出过的地方，都会变成为一个音乐的节日。不是因为他在那里生活了数十年，也不是因为授给了他荣誉公民奖章，这些事情不合他的本性，不符合他现在想将一切确定下来的规划。

紧张的关系由此而产生了，还有难以描述的意见分歧，他们对这种分歧的原因又从未进行过讨论。谁若在柏林、萨尔茨堡或维也纳与卡拉扬一起工作，柏林、萨尔茨堡或维也纳至少暂时会成为中心。但对于卡拉扬来说，这里只不过是工作场所，这些场所或者偶然，或者经过长期的酝酿更加适合自己的方案就是了。对于卡拉扬来说，是卡拉扬本人将一切都建成了现在这样的规模。

关于维也纳歌剧院

他除了在柏林、米兰、萨尔茨堡任职外，1956年，终于传来了这样的询问：他是否愿意领导维也纳歌剧院。虽说卡拉扬不久前曾在维也纳指挥过歌剧院的演出，并堪称表率，但这只不过是在音乐家协会大厅里举行的交响音乐的演出。音乐爱好者和评论家们称这种演出是他对国家歌剧院的大门发出声响的敲击。即使是现在，卡拉扬本人对这种说法也还是采取了否认的态度。“不是这个意思。我看到，在歌剧生产中，配备一套理想的班子，进行充份的排练后演出，这在世界上的任何地方都是艰难的。我宁可多耗费些精力，也要举行一些有时能完全按我要求的水平演出的交响音乐。音乐家协会和在这里工作的许多朋友正好能给我提供这种条件。”他所要求的是真正意义的“最高质量”，而不是为了尽快解决国家歌剧院的问题——因为这对他来说并非问题。

当联邦戏剧管理局局长恩·马尔波第一次要求与他谈话时，环行路边的剧院尚未完全开门。卡尔·伯姆是当时合法的，也是开幕时受到热烈欢呼的指挥。自然，伯姆那时处于要在国际上发迹的门槛。伯姆在维也纳工作数月以后，正在国外第一次任假期客座指挥。歌剧界的朋友，还有伯姆的忠实的追随者们也不理解与卡拉扬

所进行的“秘密谈判”。根据卡拉扬的回忆，对他来说，问题并不在于是否担任剧院的领导，也不在于在当时的一般条件下接受剧院的领导工作。

“与马尔波的谈话成效不大。我真是把握不定，是否要担任剧院的艺术总监。我一开始就提出了自己的条件，并声明，我不是要简单地当个歌剧院的总监。我是个有经验的人，知道该如何组织管理工作。我也知道，完成这一任务要做多少事情。我明确地强调，我不愿接受这一工作，因为我太了解它了。后来，当时的财政部长莱·卡米茨也参加了谈话。这是一个很重要的人物，对奥地利来说可将他称之为经济奇迹之父。他今天也仍然受到所有党派政治家的高度称赞。我去找他时，他告诉我，他十分了解国家歌剧院的情况，并早就在设法解决歌剧院的财政问题。马尔波和我谈话后，他就明白，根据我的想法和要求所领导的剧院决不是什么便宜的事情。但是他明确地告诉我，只要是剧院所需，他就会提供一切。但是，如果我不愿接受管理剧院，那么，另一个人是得不到这笔资金的。”

卡拉扬曾多次叙述这次谈话。每当他说到部长提供的这个了不起的条件时，卡拉扬就引用自己的话说:“部长先生，您可逮住我了。”并且总是做出他将手伸向部长的同样的手势。在卡拉扬的一生中只有很少一些情景才会使他经常而又毫无变化地去追忆。奥地利是一个相对说来很小的国家，然而有一个绝对大的歌剧院。艺术总监一职可是任何一个其他成年的维也纳人梦寐以求的职位，他为这家歌剧院要到了迄今闻所未闻的财政金额，此外，他还要实行看来带有革命意义的计划。人们不仅

允诺他可以去实现自己的想法，而且还通知他，只有他才可以这样作，没有任何其他人可以得到这个机会。

卡拉扬继续热情地谈论着他的谈话伙伴。“卡米茨遵守了诺言。我在维也纳还不到三个月呢，就宣布提高税收，这对国家歌剧院的预算有着直接的影响。当我打电话给财政部长，向他述说这一问题时，他在电话里就向我解释说，他早已知道了这一情况，问题已经解决了。情况果真如此，卡米茨早就看出，我们会遇到什么问题，并预先采取了措施。只要他任财政部长，情况就未发生过变化。在财政方面，国家歌剧院运转得极为出色。不久前，我可以愉快地告诉卡米茨，他若仍然是部长，我可能不会离开国家歌剧院。也许，我说的并不完全符合事实，但我总对他怀有义务感，因此，要离开维也纳十分困难。”

卡拉扬在国家歌剧院工作的许多年月里，他拥有一些或者对他热烈欢呼，或者专挑他刺儿的观察家。在维也纳热爱歌剧的观众眼里，这些年不仅是一个新的时期，也可以说是一个新时代的开始。卡拉扬与米兰斯卡拉歌剧院密切合作，坚决让歌剧院演唱原文（不久，其他歌剧院也紧随其后）。他安排了一系列的首演，邀请了许多著名客人来歌剧院演出，他以巨大的热情亲自安排这一切。

尽管如此，如同每一个维也纳的歌剧院总监那样，他也被卷入到了批评和艺术领域的日常琐事之中，这样大的工作量是无法指望堆在唯一的一个艺术家身上的。数十年后，所有这个时期的问题早已成为歌剧院的历史。当他再度谈起维也纳这段时期时，其态度与当时他

示威性地离开时所举行的那轰动一时的记者招待会上的言谈大相迳庭。

“我在国家歌剧院的日子里学到了许多东西。我来到维也纳时早就拥有许多经验和实践，无疑这对我本人和歌剧院都是很重要的。从我在乌尔姆的时候起，我就热心学习和参与歌剧院的管理。如果把乌尔姆、亚琛和柏林的所有时间加在一起，我来到歌剧院时早已拥有三十年的经验了。今天我知道，另外的情况是不可能的。如此规模的剧院只能由一个学习过歌剧总监的业务，同时又实践了数十年的人来领导。除此以外，谁也不敢去承担类似维也纳歌剧院的这种任务。”在他之后，确有指挥敢于担任总监一职，并且在这个棘手的领域里又很少实践经验，对此没有谁比卡拉扬更了解情况的了。如果他对自己的继任者持保留意见，那是有某种意义的。今天，他知道如何与维也纳歌剧院的许多成员友好相处，他了解他们。他与这些人在萨尔茨堡合作时，也从不谈论自己对其他音乐大师的看法。当他谈到某个指挥时，总是谈论一些有关他的积极的东西。

“我在国家歌剧院真正学到的东西主要是业务。从一开始我就学了不少舞台技术。我发现，维也纳的技术人员多么出色。在所有的排练中我都能和这些人友好相处。我在舞台上，在灯光工作人员处，在车间里，学习我作为导演所要学习的一切。我特别理解，具有如此规模的大剧院的秩序是难以驾驭的。如果要保持剧院的秩序，那就要服从企业的运转，而企业是有某些规律的，如果违反了它则会受到惩罚。”卡拉扬决不是认为，作为一个国家歌剧院的艺术领导并非不可以改变什么，以及

对其施加什么影响。他所指的、并在萨尔茨堡的排练和演出中得到了证明的自然是必须保证对整个“机构”的支持。

唯一一件他从未叙述过，而是付诸实践了的例子是：如果他在萨尔茨堡为自己进行排练，前来给他帮忙的多半是维也纳国家歌剧院的工作人员。他不仅知道他们的名字，也知道他们的爱好和特征，他尊重这一切。他向他们致意，和他们聊天，他提出询问，有时他也征求其中某个人的意见。他认为这是不言而喻的事情，同时他也知道，大歌剧院并不能总做到这一点。我曾亲身经历，在天气炎热的排练日子里，他怎样和舞台工作人员一起，讨论将«阿依达»中那其大无比的人物形象安放在舞台美术工作者施耐德-希姆森设计的花园中，并考虑如何使这与萨尔茨堡地区并不相宜的舞台装置取得使人惊异的效果。我曾亲身经历，当舞台总监督排练时昏倒后，他是怎样照料他的。我听说，他怎样从指挥台上发现尚在萌芽的争论，并用几句客气话就通过扩音器进行了调解。

自然，目前他在萨尔茨堡的工作是在他本人艰苦努力创造的条件下进行的。在他看来，这些条件对他十分理想。他很不愿提起他曾在维也纳工作过的条件。如果他提到了，则丝毫没有自我怜悯或遗憾的情绪出现在谈话中。话语中只有满意，因为他在维也纳歌剧院达到了目的，学到了一些东西。

“当我离开维也纳的时候，我根本就不完全明白发生了什么情况。今天我知道，当时我所说的要歌剧院建立保留节目制度的条件根本就不能提出。你只要回想一

下，我们实现了什么，在哪些方面我们失败了？我将米兰斯卡拉歌剧院所有的歌唱家都邀请到了维也纳，我们在国家歌剧院听到了最美和最响亮的歌声。虽说这些歌手的要价并不低，但所谓歌剧院本身的歌手却要昂贵得多。因为他们订了这么多既无人要求又无人要听的演出合同。这就是说，从最终效果来看，与那些受聘进行客串演出的演员相比，他们演出的收入要多许多。

"还有一个情况我本人也有所理解了：如果你要求每一场歌剧晚会都会引起一场轰动，并认为这样最为理想，那么，你就提出了一个无法实现的要求。世界上并没有那么多能够引起轰动的歌唱家可以在同一座歌剧院里一个晚上接一个晚上地进行高水平的演出。你也许能在同一个时期找到两个出色的男高音，但要找到第三个就很困难了。

"今天我明白了，我当时曾考虑了很久，想将六个大型歌剧院联合在一起的计划也只能解决部份困难，从长远来说，这一计划是不能坚持的。我曾想，我们可以为许多重要的歌剧聘请到最理想的演出班子，让他们在一家歌剧院担任首演。经过一段适当的时期以后，根据一个详细制定的计划，在负责排练的指挥的指导下，再转移到另一家歌剧院去演出。随着时间的推移，这应该形成为一种轮回演出的制度。根据这种制度，演出班子可以从一家剧院到另一家剧院去演出，他们在任何地方都进行了良好的准备，观众也能听到理想的表演。可现在我知道，连听众也不会对这种方式给予鼓励。一个歌剧院每晚都提供首演质量的演出，这会使听众疲惫并感到厌倦。人们总在进行尝试，但永远也不会达到

我在维也纳时期的水平：在演出季节里，在约 300 场演出中也许有40场晚会非常好。每一个人，无论是在舞台上、乐队中或观众席上都非常满意。其余部份则可谓效果良好，人们可以不用感到惭愧。即使在我的那个时期里，每个演出季节也至少有100场是可怕的。这在当时是无法改变的，如今也没有哪个歌剧总监能改善这一状况。”

我不认为，如今卡拉扬已对他在维也纳的时期作出了坦率的评断。不过，他在离开维也纳以后很久还在考虑，是否借一些特殊节日的机会再到维也纳来。有那么好几年，他的确来国家歌剧院演出过几场。但是，一个让环行路边的歌剧院完全在他领导下工作一个月的方案并未能实现。这是一个听来非常吸引人，但却无法实现的方案。任何一个艺术家、经理、甚至行政领导，仅仅由于下述这样一个事实都不会支持他，因为一个大歌剧院在连续工作了九个月之后，是没有能力再去组织第十个演出月的，何况还要将另九个月一再所需的东西投入进去。减少几次计划“与卡拉扬度过节日”的活动而去组织几场引起轰动的客串演出，其中几场还充满了电视台直播的紧张气氛。当卡拉扬看到，他是在浪费精力时，便收回了自己的计划。

“我在国家歌剧院工作的那个时期里，经历过必须作出妥协的情形，也学会了仇恨这种妥协。这些事情已过去很久，我也几乎遗忘。现在可以回首想一想了：我记得，我们在剧院里准备了一场新的节目。我们终日工作，当我排练结束后再一次走进总监的包厢，想听听正在进行的演出时，负责这个包厢的工作人员对我说：‘我

们很走运，指挥还是及时从布宜诺斯艾利斯回来了，他将于下午五时抵达维也纳'。这时我想，这场肯定有不少即兴意味的演出在我负责的情况下成功了。

"还有另一个例子：记得有一次，我以坚决的口气向常年担任办公室主任的恩·奥·施奈德宣布：某个女歌手不能再担任这个或那个角色的演出。后来我出了国，并以为这件小事一定很好地解决了。我回到维也纳后，看到了晚上演出的宣传画。演员名单上仍然写着那位女歌手的名字：她被安排扮演角色，我却是再也不想听她在国家歌剧院的演出的。我自然立即就给施奈德打了电话。他对我的指责是怎样回答的呢？'你说得对，卡拉扬先生。但是您看，她刚过完生日，迫切想让我们允许她演唱……'从根本上说，这是一个令人感动的，典型的维也纳的故事，这种事情在维也纳歌剧院经常发生。就是这种小事我也无法纠正。

"我学会了如何培养人们对自己剧院的感情。记得我曾访问车间，木工的头头对我颇具吸引力。他总是清楚地知道，仓库里还有多少木料，多少钉子。他向我解释说，如果他的车间又被偷窃了，他能本能地感觉到。这使我想起了图尔恩和塔克西斯的女亲王。她的家庭曾得到莱·玛·里尔克的大力支持。她也曾告诉我，如果家庭被偷窃，一个真正的家庭主妇是会注意到的。她说：如果家里发生了欺骗，你会闻出味道来。我现在知道，一个联邦剧院木工车间的头头和一位女亲王都教给了我，作为大歌剧院的头头也必须具备这种感觉：剧院中的一切是否秩序井然，他必须能预感到，并且要在适当的时候和适当的地方进行干预。在国家歌剧院我也学

会了这一点。

“不言而喻，剧院中也会发生一些在公众中引起轰动的争吵和大事。但我现在知道，由于争论总是发生在最高层，并出现在日报的头版，我是不该在此时离开歌剧院的。但琐事太使我费神，我不喜欢每日发生的种种烦恼，我对这种体制厌倦了。我还记得，我们最后作出了怎样的尝试，将埃·希尔伯特接纳进了董事会。我用了两个星期的时间和他呆在一起，我们外出散步，我向他解释，我对国家歌剧院有哪些设想。后来，他进了剧院，从第一瞬间起就完全对着干。他谈到，要对剧院进行整改。我对他说，这样做不行，但他不肯接受。很快，我们的意见就完全相反了。

“我感觉到了这一点，于是我原则上决定，要举行音乐节，举行我个人的音乐节。我在维也纳的期间学到了许多东西，但最后我是不愉快的，我必须离开。”

一些不仅是和部长，而且还有总理参加的争论是难以忘却的。尽管如此，卡拉扬还是不愿再谈及维也纳那些忙碌的日子、他和记者的谈话，最后还有萨尔茨堡音乐节董事会所作出的成功的努力。至少，音乐节还能在夏天将卡拉扬与奥地利继续联结在一起。我愿意将一切都记录下来，因为对我这个见证人说来这一切甚为重要，我特别想把维也纳的歌剧之友对卡拉扬的许多解释录下音来，可我却无法使这位回首往事的指挥家动心。

卡拉扬在维也纳国家歌剧院总共指挥了 30 部歌剧。今天他还认为，这些剧目仍然是他的必须而又有影响的全部保留节目。不过，有几部莫扎特的歌剧他没有指挥，他并不欣赏理查德·施特劳斯，他也没有亲自排演

全部威尔第的作品。为了平衡，他以自己的方式排练了蒙特威尔第、皮策蒂和斯特拉文斯基的作品，并将他们的作品通过几次演出变成了他的"主要节目"。在卡拉扬指挥的歌剧中约有将近一半是由他亲自担任导演的。有些情况，例如常常还在他排练时就引起的公开争论，有关他导演的激烈反应等等，所有这一切是无需向卡拉扬的崇拜者叙述的。他们都还知道，即使记不清楚也无关大局，因为卡拉扬对维也纳时期的看法是缺乏热情的。

对那些同事的看法，情况也是类似的。这一时期对于卡拉扬早已成为过去。他回忆起他们，在谈到他们时大都非常友好。但是，将他们与他的过去联系在一起并唤起回忆则是极无意义的。即使笔者坚持问他，他是否会与几位曾经共同庆贺过成功的歌手录制点什么，他的反应也并不那么激动。他大体说道，时间已经过去了。有几位曾与他举行过盛大歌剧晚会的歌手没有理想的接班人。既然没有，也就不值得为此去伤脑筋。如果他动脑筋了，并一再去组织试唱，那就是说，他正在寻找今天能上台的歌手，这些歌手现在和将来都能与他共同演出。那意味着他在考虑如何能与今天的艺术家们一起演出莫扎特，并达到使人信服的地步。与为1945——1987这值得纪念的篇章相比，他更加紧规划1991年的演出。对那些典型的、总把部份感情用在回顾过去的歌剧之友们来说，卡拉扬的回忆很少能提供什么材料。他的全部身心停留在现在，他寄望于未来。

无论如何，他还在为这件事情费心。他不断地想办法或组织学习班，按照自己的设想去发现歌唱演员以组织一个新的演出莫扎特剧目的班子。虽说这并非完全不

是为了他自己。但是，作为萨尔茨堡音乐节董事会的成员他认识到，有许多演唱莫扎特的演员会很快获得机会，其中少数演员能够通过自己的力量达到目的。卡拉扬举办过多次内部比赛，也曾多次请求那些有经验的演员如彼·施莱耶接受培养这些青年演员的任务。为此，他有时动员记者发动类似的宣传。于是，他的目的以十分老练的手法而又静悄悄地实现了。“毫无疑问，应该关心接班人。我不断地听年轻歌手的演唱，也不断地思索。在带领他们外出演出之前，其中有许多人还必须努力提高，因为演出将很快耗尽他们的才能。与歌唱演员打交道如同和青年指挥家一样：没有哪个歌剧院或总监肯对一个青年音乐家承担完全的责任，并对他作出长远的安排。自然，更少有聪明的青年艺术家肯于选择一条缓慢而自然发展的前途。他们听任那些吸引人的建议的诱惑，其结果是，要么才能很快耗尽，或者根本就不能真正发挥自己。”

有些人总强调，与过去的好时光相比，自己合唱团里的青年音乐家的质量不高。卡拉扬不同意这种看法。他总能找到足够的新的人才，他也总愿意大声赞扬那些正在舞台演唱的歌唱家。为了大力介绍他们，他有时甚至接受一些他那长远计划中没有的任务。安·托莫娃-辛托夫的唱片就是这样产生的。在卡拉扬的指挥下，这位女高音歌唱家在这张唱片里演唱了《随想曲》的终曲。

所有这些情况他自然是不肯述说的，至多是在传记中提上几笔，因为这是一个指挥或董事会的成员理所应该做的。

如果一定要在卡拉扬的态度中找出或发现一丝行动不一的痕迹，那也只能在他带有个人特点的活动中找到：数十年前，卡拉扬离开了维也纳国家歌剧院，因为他对行政方面的琐事和烦恼感到厌倦。然而在数十年后，他又要与这些事情打交道了。人们完全未曾想到，他要去为萨尔茨堡的人员安排进行考虑；合同上迄今没有任何人发现的错误他找到了，因为他认为这些出错的地方十分重要。他的工作人员十分了解另外一些额外的负担，他们要么有义务保持沉默，要么被卡拉扬教育得寡言少语。如果他们冒失地谈起一些情况，那他们会明白，他们再也无法知道自己所要了解的情况了。

作为卡拉扬的谈话伙伴，你是很难引逗他谈一谈他对维也纳时期与他共事的其他经理们的看法的。这些先生们那时都令人尊敬，有一些和卡拉扬仍然保持着友好联系，例如萨尔茨堡音乐节主任阿·埃塞尔。有的人早已去世，因此不在讨论之列，如导演奥·弗里茨·舒。舒先生原是可以在最后的时刻来拯救"维也纳时期"的，但他不愿来维也纳；热情派埃·希尔贝特希望与卡拉扬结成特殊的联盟，但却没有勇气参加他的计划；来自斯图加特的瓦·艾·舍费尔院长在维也纳度过了两年，却始终不能感到如同生活在自己家中一样。歌剧爱好者艾·塞费尔纳后来成了维也纳的总监，就任之时，宣布了卡拉扬与维也纳歌剧院正式和解的愉快消息。但是这一愉快十分短暂。毫无疑问，他们这些人都在卡拉扬在维也纳的日子里起过作用。但是，当人们与卡拉扬在世界的不知什么地方谈起他过去在维也纳的日子时，这些人的形象却显得罕见地朦胧不清。这位80岁的老人宁

愿更多地回想维也纳乐团一位长笛手令人感到亲切的小故事，也不愿对过去共过事的经理们进行认真的抱怨或说道些什么。

原因大约很快就找到了。卡拉扬一再坦率地承认，由于他的意见或要求而引起的讨论或争吵他都很少在意。他一再声明，他要在离开维也纳以后为自己在萨尔茨堡建立一套体制而作出努力。他总要将那些曾与他在一起讨论过组织或艺术问题的人们从自己的头脑中远远抛开。他大约从来就不愿意回忆这些。他大约愿意在维也纳成为大歌剧院的一位拥有无上权力的人，让一切事情都毫无困难地由他决定。当他最终看出作不到这一点时，便得出了自己的结论，决定去指挥萨尔茨堡音乐节。他见缝插针，利用短暂的休息日筹划萨尔茨堡复活节音乐会，这可都是他自己的音乐节日。萨尔茨堡音乐节能使他回忆自己的青年时期和学习时期，这是使他能回忆战后最糟糕时期的密切纽带，在这段时期里，每一个人都将他视为1946和1947年间最初演出的暗中支持者。萨尔茨堡音乐节将他与一种他所喜爱的制度联系在了一起。这种制度首先保证了他所希望的工作条件，他可以将这优越的工作条件，在此有利的夏日里奉献给维也纳的那些承受着时间和保留节目压力的乐队队员们。当卡拉扬决定，参加萨尔茨堡董事会的工作，保留导演、指挥的职位时，这就意味着他也决定与歌剧院和歌唱家、国家歌剧院合唱团和有着光辉头衔的维也纳国家歌剧院交响乐团的团员们继续合作。事实上，他可以筹备和进行国家歌剧院的演出而不冒触动歌剧院日常制度的风险。

复活节音乐会

“关于复活节音乐会的创建我曾作过多次叙述。起初，指挥克·冯·多南尼曾对我说过这样的话：‘现在，你必须根据自己的标准独自负责歌剧的演出。’他的话使我想了许多，促使我去完成那时未能实现的生活梦想，在理想的条件下，再次演出瓦格纳的歌剧。复活节音乐会的计划相当快地诞生了。在和米·格罗茨一同飞往斯德哥尔摩审查歌唱演员的途中，我们作好了必要的预算。很久以后证明，头一年这样做是非常正确的。不过，我们首先考虑的是在日内瓦实现这一计划，但交响乐队尚未落实。后来——我常常描述这一点——，在萨尔茨堡音乐节的一个晚上，我指挥《鲍里斯·戈杜诺夫》，灯光照射着合唱队时，我正站在指挥台上。突然我明白了，我将在这间大厅里与这些艺术家们一起举办复活节音乐会。我想，我们所需的一切都在眼前。演出结束后，我在倾盆大雨中乘车回到家里，在周围散步了两个小时，复活节音乐会的全部计划在我的头脑中蕴酿成熟了。”

这些事情人们已在卡拉扬的许多谈话中详尽地阅读过了。许多年以后，指挥家还总是这样清晰地记得自己的复活节音乐会诞生的时刻。他当初是这样经历的，后

来又不断地，卓有成效地这样叙述着。在他的记忆中，这一事件已占有固定的一席之地，直到晚年当他回忆起这件事时，也还是如此，一点也不走样。他是否在指挥《鲍里斯·戈杜诺夫》一剧短暂的换景之前就考虑过使用萨尔茨堡音乐节大厅，是否真的就在一个傍晚，仅仅通过一次散步就看到并解决了全部问题，这是无关大局的。是他毅然决定了音乐会的诞生时刻，这一节日也将延续下去。即使有人用文献、信件或见证人的回忆来证明，卡拉扬的说法尚有值得修改之处，对他来说则完全没有意义。他为什么要修正自己的回忆呢？

“我们当时是这样筹划的，即我们用早先录制好的唱片进行必要的排练，并与全体工作人员签订了不付补贴的有关合同。第一次复活节音乐会果真成功了。钱箱里只有一点小小的赢余。我放弃了酬劳——这是不言而喻的。”他的谈话伙伴也记得，卡拉扬过去不曾，后来也未有过如此显而易见的愉快时刻。用奥地利的话来说，就像处于萨尔茨堡复活节音乐会的头几场演出时那样“情绪高昂”。对于来访的记者他是一位富有魅力的主人，他出现在城里，与素不相识的人们聊天，看得出，他毕生的梦想实现了。

“一切都很快发生了变化，这原是可以预见的。每一个人都看到，人们突然可以通过艺术节挣钱了。所有物品的价格立即上涨，所有的费用也闻所未闻地提高了。我们进行了保险，音乐会不仅使艺术家，也使全城获得了另外的好处，这是完全合乎逻辑而又合理的。”尽管卡拉扬久久未对这一题目表示自己的态度，但是，鉴于萨尔茨堡存在着两个大型音乐节，最终他还是找到了

两个节日和平共处的方式。看来他是对的，因为他为萨尔茨堡组织的节日给城市招徕了世界各地的观众，城市也将补贴看作是必要的赞助。有人曾对他和他的复活节音乐会作过计算：它们不仅活跃了该地区的经济，而且使该地区有了超比例的收获，使过去被称之为'死季'的季节变成了全年第二个旅游高潮。

"我认为，我们用复活节音乐会达到了我的一切预想。我们的演出完全按照我梦寐以求的愿望进行了两年之久的准备。只有我认为演出班子最理想的剧目才被列为保留节目。"

为了撰写卡拉扬的传记所进行的这些谈话都是在为复活节音乐会准备排练《罗恩格林》一剧或排练休息时进行的。一如既往，卡拉扬非常有韧性，对那些早已失去韧性的配角总是给予高度的鼓励，这些人要在有舞台灯光排练时替代那些独唱演员。对舞台上不那么精确的军队式的走步或列队，他总给予一些军事性的评论。他在其间嘟嘟哝哝地说的一些话语，似乎表明他是一位老兵，但在实际上这只是一种绝望的表示，因为舞台上的人们早就不像音乐家那样遵守纪律了。他曾尝试用奥地利联邦国防军的成员代替舞台上的士兵群。此举他早已在国家歌剧院开始，在萨尔茨堡又继续了这一作法。但是，人们却没有获得这样的印象：受指挥的士兵在舞台上走同样的步子，或将长矛以大体相同的倾斜度握在手上。他竭尽努力就这样的细节发出指示，这是不难理解的。人们对埃尔莎这一角色错误或正确的表情永远不会记在他的帐上或对他进行指责。但是瓦格纳歌剧中的一些必然会引起人们注意的细节，观众就会说这完全是他的事

情。如果细节不准确，这位指挥就会激动起来。例如有时候，导演的规定和舞台美术家的场景没有按照他的指示去作，他也总会非常烦燥。

“我愿意承认这样一个事实，即我愿意按照我的设想去导演，按照我对音乐的解释去演出。我可以举一个例子：我指挥«帕西法尔»的转换音乐时，舞台上的画面是一些很糟糕的东西，我便使音乐比原来的速度要快得多。我现在才知道，我之所以要加速这美好的音乐，只是为了要摆脱这些画面。自从我亲自导演以来，速度就变得安宁而又从容了。我想说，速度终于正确了。因为我在舞台上没有分散精力，没有烦燥不安。”只要可能，卡拉扬就要为整个音乐的发展过程制定一个与原著相符的灯光照明计划。一位助手坐在录音机旁，至少有两位照明负责人将小节数记录在自己的总谱上。例如，在这里要变换灯光，将其汇入到另一种情绪中等等。卡拉扬不仅精确地知道这些小节数，也准确地知道，他应该用灯光达到何种气氛。例如在排演«罗恩格林»时，他寻找一种大自然中没有的蓝色。他建议灯光工作人员去找眼科大夫在检查眼睛时所凝聚的那种蓝色。在音乐节大厅的舞台上这种颜色已十分接近了。至少卡拉扬可以认为，演员们在这种蓝色中可以相应地活动了。根据他的叙述，正是在这些地方，那些非音乐工作者的导演常常对歌唱演员提出正好相反的要求：凡是这类导演要求动作多的地方，卡拉扬则要求减少表情和台步。这种作法可说是非常极端的。“聪明的歌唱家懂得这一点。如果你作到了宁静和对音乐的集中，你就会摆脱一切不必要的东西。在歌剧中，有什么能比对音乐的集中更重要？”

要反驳卡拉扬总是很难的。

国际公认的评论家们对他为复活节音乐会排练的节目，特别是《罗恩格林》一剧给予了令他为难的评论，对此他从不在意。特别是他看了目前引起轰动的最新演出后，他表现得无动于衷。卡拉扬了解所谓新的莫扎特风格，他也看过拜罗伊特剧院的演出，通过电视了解了许多演出的情况。有时，他也谈起这些问题。特别是夏天他在萨尔茨堡采用了“卡拉扬时代”行之有效的方法，不用说，复活节时也是这样作的。他概括了这么一句话：“在我这里不存在篡改原著的问题。”他在有关音乐的谈话中采用这一概念主要是指交响乐队的队员倾向于不完全按音符进行演奏。如果谈到导演，他几乎会把所有导演为了活跃舞台或给某个场面以一个“象征性的特点”而想出来的一切手段称之为“篡改原著”。

随着他离开维也纳后将精力集中在萨尔茨堡，也随着复活节音乐会的制度化，卡拉扬开始了他的艺术工作的新阶段。他那糟糕的疾病，他的手术，体力上的虚弱，这一切都需要他付出双倍的力气。如果不是因为这些，他可以将目前的一切称之为他的最后的卓有成效的工作。

“人们也许从未真正了解到这一点，但我早在很久以前就将我的工作集中在两个乐团和两个机构上了。我比人们想象的还要久远以前就放弃了几乎所有的客串演出。我为柏林准备了歌剧，只同柏林和维也纳的交响乐团演出音乐会。”除了人们看到的几个例外情况外，卡拉扬的确是这样作的。他确定了自己为之献出全部精力的固定工作点。不过，他也知道利用其效应。他用那常

常遭人谩骂的方法将此时已臻完善的传播工具动员了起来，用以为音乐会录制唱片和拍摄音乐电影。他成功地将歌剧演出与录制唱片、电视转播联系在一起。一方面以此来替代去世界各地的旅行演出，另一方面试图将他所作的一切以这种方式记载下来。

日益热衷于技术的卡拉扬不仅在公众场合将自己与飞速行驶，亦即在技术上高度发达的汽车联系在一起，他还拥有高速游艇，本人还是一架高水平的私人飞机的驾驶员。他非常详细地叙述说，类似唱片这一类的传播工具他是怎样经历了从开始到激光唱片的时代的。他一直认为，他在当初曾明确反对电视这一工具，并认为自己有道理。他对自己的两种看法都能提供足够的证明材料。许多历史性的和大量再录制的新唱片表明了他与唱片的密切联系；此外，他对与柏林乐团一起录制的音乐会录相带最初就有顾虑，现在，他在自己的工作室里就像放映动画片似的放映这些录相带。他还作了许多成功的努力，让电视台在音乐转播时具有更高的质量。

这些题目都是无法向卡拉扬提出的。但是，如果幸运的采访者获准与音乐大师进行谈话，那么，有关卡拉扬在工作室里的活动，以及有关技术飞速发展的种种问题，在谈话中是随时可以听到的。我在同卡拉扬谈起过去时，每一次谈话都可以集中在唱片和电影的题目上。

在与卡拉扬的谈话中无疑会涉及技术和艺术问题。当他顺便谈起技术进步和通过技术来表现艺术的问题时，卡拉扬的观点几乎在一切方面都是十分明确的。仅就这一点来说，也许就可以比较容易理解那本自传中第二大部份的某些地方，这本书里介绍了卡拉扬在纪念他

80 寿辰时的最主要的活动。已就该书与卡拉扬进行过交谈，倾听过他的意见，现已誊抄完毕，最后还进行了加工。

如果卡拉扬在排练、录音、补录、反复听、剪接和讨论某部电影音乐的某个和声的音型在不同的高音上反复出现的问题而强调提出要求时，他的工作人员会敬谢不敏地感到绝望。他们得为卡拉扬集中全部精力。也许他们认为，他们的工作受到了一位观察家的微微干扰，因为他们总是反复而又耐心，并且热情地让这位观察者投入他的伟大的工作中去。工作人员忽略了一点，那就是卡拉扬有时需要这样做，因为他建立了一个完全属于个人的世界，他还将为这个世界建设数十年。他必须向自己，向全世界对自己的这个新的个人世界作出解释，否则他会遭人误解。

用最简单的话来说吧——卡拉扬本人是不会这样说的：他不仅想将自己的主要节目录制在普通唱片或激光唱片上，而且要为人们在视觉上留存下来。他坚定不移地进行试验后，找到了一个他认为合适的形式。但使他感到痛苦的是，技术进步恰恰在视觉录制的领域里绝未达到理想的目的。从某种意义来说，有一点可以肯定，在音响质量方面，今后不会有什么革命性的更新。而现有的哪一种制作图像的方法将是最为耐久同时又最普遍流行的，这一点是完全不能肯定的。无论怎样，近代的各种观点都发生了变化，只是在一个时期以后人们才能看到，目前人们使用的各种材料怎样才会经久耐用。

卡拉扬常常说到这样的话：他希望至少年轻 10 岁。这决不是指赎回他的生命最近消逝的十年，这十年他的

身体充满痛苦。他指的是当前，他已在使用一种几乎要转变未来的材料在拍摄和编撰他的音乐片。他不仅想按照自己的意图，同时也要按自己对技术和材料的要求使这些电影留存下来。

卡拉扬对下面还将叙述的题目作了解释，而且一再作了直观说明。他说他想要达到什么目的，也说到了他为什么要这样做。

“在托斯卡尼尼和富特文格勒的时代，人们已将音乐会拍成了电影。自然，那时的人们既缺少资金，也缺少今天作为制作音乐影片的前提条件，即兴趣。当我们演出这些文献片时，我们看到的是些什么？在这些拍成了电影的音乐会上，你能从侧面或后面看到指挥，乐队则是一堆不知名的群众，这就使我们最关心的音乐、指挥和乐队之间的联系一刻也没有出现。”

每一个有幸溜进去观看排练的人都能立刻明白卡拉扬指的是什么。富特文格勒和年迈的托斯卡尼尼留下的少数几部音乐文献几乎没有给音乐之友留下一个指挥应该如何演出的启示。且不说影片的技术质量吧，这些影片根本就没有将这些历史人物的特色留存下来，例如谢尔拉克录制的卡鲁索的唱片音质就很差。老乐队队员的叙述会使托斯卡尼尼和富特文格勒比这些电影更生动。

“我的第一批电影是与一流电影导演亨·格鲁佐在维也纳合作拍制的。我们和维也纳交响乐团的团员一起在一个摄影棚里进行拍摄，耗去了太多的时间，相应说来也很昂贵。因为格鲁佐来自电影界，考虑的是摄影机的位置。这就是说，我们要一再地改变位置，一再在摄影机前演奏，一部交响乐至少要拍摄36小时。电影材

料来了以后，还要加工、选择，然后开始剪接。不过，格鲁佐是位艺术家，他有极好的感觉，使我有可能向他学习许多东西。他也是一位极为出色的音乐行家，是所有可称之为导演中的例外。他所要展现的是每一个演奏音乐的人、乐队的音乐家，许多从事艺术工作的个别人所组成的集体。我今天对他那时在拍摄电影时所表示的兴趣和提出的建议满怀谢意。

“我记得，在维也纳玫瑰山的拍摄工作对交响乐队的队员是一种特殊的痛苦。他们得耐心等候，直到格鲁佐想出了一个特殊的拍摄位置，他们还得按照一个已经录得十分完美的录音带表演自己的那一部份。与今天相比，声乐家当时在电影摄制中更没有经验，他们几乎没有能力在正在拍摄的摄影机前集中精力表演，而这在音乐会的某一瞬间，或在真正的音乐表演时是很容易做到的。”数十年前的这种工作极为困难，在财力上也难以承担，这是谁也不会感到奇怪的。当时的电视音乐会质量也同样低劣，类似卡拉扬这样的音乐家是不愿走这条路的。

“后来，那些属于富有创造性的导演的时代来到了。我亲自经历了这一时代。但我一回想起银幕上所看到的一切时就感到不寒而慄。你所听到的音乐是影视艺术家们能够想得出的各种手法。从根本上说，不是圆舞曲、火山，就是各种描写自然的气氛，和音乐有真正关联的情景真是没有，将一部音乐作品通过影视来加以表现是绝对谈不上的。1937年曾拍摄过瓦尔特·迪斯尼的《幻想》，此后便再也没有拍摄了。尽管如此，我们大家还在拍摄这种电影，有些还在市场上出售，有的在日本变

成了音像唱片，并于不久前在美国投入了市场。我感到痛苦的是不能禁止这一切。我对这些电影不再拥有版权，因而也不能予以禁止，尽管我对这些影片感到厌恶，可以说，这些电影是丑陋的。我唯一的希望是，人们所提供的那种音像唱片，将由于其价格相当便宜，而不能长久保存。

“后来又有了表现交响乐队的电影。我还记得当时产生并实现了的一些闻所未闻的主意，想起他们给乐队摆位置的情景，真是非常可笑，想起那些随心所欲的摄影机，当我们在演奏贝多芬时，导演就指挥它们在我们的头上晃来晃去。”卡拉扬不仅回忆这些影片，他还拥有这些影片的拷贝，有时他也愿意在谈话的过程中向来访者放映这些影片。这种情况是很少见的，可我感到非常愉快。当卡拉扬向来访者放映一部由他所指导的影片时，他不仅盼望鉴赏者审慎地摇摇头，而且希望他们对影视的处理办法开怀大笑。无论怎样说，卡拉扬在不知什么时候曾同意过这种处理方法，可今天在他看来至多是可笑而已。虽然，他是要利用自己摄制的电影，将它们作为例子反复观看，今后不应照此办理。他是在对自己无所顾忌地进行批评。如果有人认为，由自己在那个时代拍摄的电影至少还是可以接受的，那他宁愿觉得那些电影可笑。

“我认为，在音乐家中，我对这一题目是最热心的。自从我的健康状况不得不经常显露在电视屏幕上后，我当然要对各种需求有着最全面的了解。我不知道还有哪一个享有声誉的音乐家像我似的对音乐电影及其效果如此关注。但是，在我亲自排练歌剧时，又使我得出了很

久很久以前得出的结论。我认识到，只有和出色的工作人员一起并由我担任导演，我才能按照我的思想进行排演。只有我亲自担任导演，最终才能拍出我想要展示的电影。”这样的话语人们可以作出解释，也能成为引起批评的缘由。不过，这些话并非自负，而是十分严肃地用语言表达了自己的真实思想。卡拉扬显然对表面上与原著精神相符的影视片不满。他从来不看电视屏幕上他不想看的东西。因此，从某一天起开始和许多助手一起执导自己的影片。

他给予那些数十年来经常陪伴他的忠实的工作人员以应得的荣誉。他清楚地知道，只要几句提示，他的摄影师就知道卡拉扬需要看到的是什么，而这可是一种特殊的技艺。当他谈起他那位感觉良好、富有音乐才能的女剪接师时，他是充满热情的。这位女剪接师能按照节拍准确无误地制造出镜头叠化的场面，并能完全独立地安装在复杂的数字设备上。他愿意表现自己，但决不以居高临下的姿态称某些人属于他的“班子”。他愿意观察者们能够理解，他的班子里的人很重要，很能干，完全负有独立的责任。他丝毫不怀妒意地承认，他的助手发展成了他的工作人员，并能够使他根本没有表达的思想立即成为现实。他满口称赞一个私人公司的班子。如果需要，这些人会日夜待命。他对那些不受工会监督，但个人十分努力的人大唱赞歌。他一再指出，要实现自己的某件毕生之作需要有个人的积极性。

“为了要真正按照我的想法去排演，在技术和资金上今天自然比二十年前容易解决多了。原因相当简单。在正式录制前，我们聘请了一个青年乐团，由我的助手

根据一个过去的录音进行排练。年轻人可能对此会感到不满足，而我却有可能在拍摄前很久，在正式乐队到来之前确定所有摄影机的位置，并尽可能地事先解决灯光问题。

“这就是说，我能在乐队尚未来到大厅的一段时间里，也即正式开拍前，解决许多小问题和进行许多修改。这可省去精力、金钱，并使拍摄本身能安静和集中精力地进行。”实际上，灯光试验无论对青年交响乐队还是对排练指挥来说都是使人疲劳的，艺术上也无法使人得到满足。但是，得有音乐家站在台上，坐在摄影机前，因为卡拉扬此时就想看到他以后作为正式拍片的指挥所不能检验的一切。“看来是些小事，但这些小事却很重要，它们必须合乎要求。我要对今后出现在银幕上的镜头一个一个地进行检查。我要完全肯定，提琴手所坐的位置以后不会有琴弓在我的鼻子前横舞。我要在事前的排练中能够发现每一根琴弓在怎样表现。如果规定，琴弓应在正确的时刻像荧光屏下端的示波器那样闪光，那么，事前的工作就不仅使经费节约了，艺术上也有了结果。”

卡拉扬之所以能达到尽可能完美的境地，是因为他在事前就发现和排除了可能的干扰。集中精力进行“真正的”摄制使他有可能使乐队的音乐家们尽可能少地承受技术排练的负担。当卡拉扬和他们一起排演时，只应完成事先不能完成的一切。摄影师应当知道他们该做什么，灯光应当准备就绪。有时，这一切还果然成功了。

“然后乐队到来，我们拍摄两次，至多三次。令人愉快的是：这样我们就完成了一切拍摄，而且可以现场

直播。”

卡拉扬早就不重视穿插拍摄自然景色的手法了，他总是非常具体地在一个音乐厅里进行拍摄。他发明了一个他认为理想的“体系”，并一直非常坚定地按此执行。他将所有向他提供的摄影机首先放在乐队的左边，第二次放在右边。在乐队中还有一个另外的摄影机，这主要是对准指挥的。在音乐厅演出时，面对观众的有关拍摄结束之后，他又让人用摄影机进行一次“全面”的拍摄，以便获得一幅整个乐队在舞台上的最为传统的画面。有时为期两天的拍摄结束后，一部大的交响乐至少有十二部，有时甚至是十六部拍摄的原材料可供选择。特别需要指出的是，在全部拍摄中，他在音乐上至多过两遍。他绝不在录音室里录制音乐会，而是实实在在的12部至16部尚需加工的，真正的音乐会的剪接片存放在资料室里。

这都是一些所谓技术条件，他愿意通过这些条件给人们以启示。但对他来说，更重要的自然是艺术条件，对此迄今人们尚未听他谈起过。

“我和电影、电视导演进行过许多拍摄之后，我决定由我自己来导演。于是我和一位专家到意大利去‘隐居’了两天。专家帮助我找到了自己的道路。他不断向我提出问题，并以闻所未闻的方式向我进行挑战。我永远也不会忘记他，因为他向我提出了一些看来简单的问题：‘您看到了什么对我有影响的东西？’第二个不断提出的问题是：‘您发现了什么？’他想以此向我挑衅。

“我举一个简单的例子。有两个人向我们走来。我们看到了什么？两个人。男的还是女的？两个姑娘？两

个男的？他们在哪些地方引起了我们注意？我们应该如何更详细地描写他们？他们走路的姿势是怎样的？他们是并行还是一前一后？特别是，我们为什么要对这样一个事实，即对两个向我们走来的人感兴趣？他们有什么重要的东西值得我们注意？我们想用两个向我们走来的人的画面表达什么？

“整整两天，我都试着严肃地回答这些看来简单的问题。后来我确切地知道，我的伙伴想向我解释什么，我应该从中得出何种结论。他在电影这一工具中向我表明了一个我早就了解，数十年来每天都在解决的问题，这个问题被简单地称之为解释。”

卡拉扬现在要在下面几个段落中不间断地进行叙述。因为，即使在事实尚不充分的情况下，但从笔者和他的许多谈话中所作的书面记录来看，他也只是强调了自己对所思考的这个题目的一些想法而已。这个题目便是解释。

“一个自古以来便存在的问题是：指挥是干什么的？人们要他来做什么？如果他只是给给拍子，让音乐家们尽可能准确地按照总谱的音符演出还不够吗？为什么一定需要他？

“对这一问题的回答是复杂的。因为，从根本上说，乐队里几乎没有一个音乐家像前面提出的向我们走来的两个人的例子那样，被要求对他那个声部的每一个音符有过如此明确的说明。作曲家所写的每一个音符都有许多问题，因而也就有许多必须给予的回答。

“因为这从来就不只是和每一个个别音符相关的问题，这不仅和音符的准确的音值有关，这些问题只能由

那些了解音符周围环境的人给予回答。在这一回答中，一种声音同时又和许多声音一起鸣响。即使这些问题都得到了回答，指挥也还远远没有结束和解决所有的问题，他还需要注意和考虑每一个演奏员和他们之间的关系，最后还要注意和考虑演奏空间以及其他的因素。

“当你走到这一步以后，作为指挥你应该记得，所有时代的作曲家都曾抱怨他们没有可能将自己的想法完全写出来：白纸上的音符应有多少行，外带升降符号和一般习惯上所需的补充公式等。但是，每一位作曲家对这种公式的想法都不尽相同……

“这就意味着，指挥即使完全准确地表达了作曲家所要表达的一切要求，也许并没有表达他的一切思想。我认为，一部音乐作品如果只是写出来了，那并不意味着作品已经诞生，即使将谱写出的一切准确地加以演奏了，那也不意味着作品的诞生。只有当指挥家站在乐队前，将这部音乐作品根据自己的认识和想象来加以演出时，这部作品才算诞生了。这部作品诞生了，而且不断重新诞生，每一次情况都不相同。因为指挥的演出完全是一种创造性的行为——他也在不断地对各种细微差别作出解释。

“马克斯·普朗克有一次大体这样说过，当你要研究某种现象时，在研究的那一瞬间它变了。作为这种说法最简单的例子我总是举雪花为例：当你想要更仔细地观察它时，它已经变了，在手上，在显微镜下……

“如同每一片白色的雪花那样，纸上的每一个黑点，每一个音符也是如此。当你要解释它时，它就变了。可你一定要解释它，否则它就完全没有意义。

“简短的说，如果撇开排练时发生的其他情况不谈，指挥最重要的任务便是解释。”

卡拉扬的明确观点是要利用音乐电影在视觉上进行解释。他尽可能拍摄许多音响再现的瞬间，一个节拍一个节拍地进行思考，如何能使音乐上的关系清晰可见。不言而喻，无论是所拍摄的高炉，正在爆发的火山，还是无所顾忌的摄影机在大型交响乐队上的晃动的镜头都将去掉，它们会分散人们的注意力。如同卡拉扬对一部音乐作品诞生时所怀的希望那样，这一切都无助于对音乐的解释。

音乐电影对于卡拉扬之所以是一个理想的思想传送工具，是因为他能够用这种方式强制听众清楚地看一看，根据卡拉扬的意图，什么是表现音乐的适宜手段。

在音乐大厅里，观众几乎是单看交响乐队的全貌，或者追随指挥的动作。当指挥过于清楚地打出拍子时，往往总是来得“太迟”。在许多情况下，乐队队员在演奏“最重要的”那一瞬间时，指挥台上又没有及时发现。听众在音乐厅里有时也分散精力，有可能用许多时间沉浸在大厅拱顶的哪个细部，或者受到哪位听众的干扰。

卡拉扬认为，在多数情况下，他对人们参加音乐会的实际期望并未达到，那就是让人们尽可能深刻地进入音乐：“在这方面我是有证明的。柏林音乐大厅建成后，我们迁入了大厅。有人征求订票人的意见，问他们要选择哪个位置。不言而喻，一些在迄今的音乐厅里尚属少有的位置一下子都卖光了。从这些位置出发可以直接看到乐队和指挥。我们经过多次试验后赢得的新音乐厅现在可以演出了。所有的听众都能获得理想的音乐效果。

儿是能挨近乐队，看到指挥面部的位置，人们总是争先订购。”

有人像指责所有其他指挥似的也指责卡拉扬，说他太重视表面的东西，无论是他本人出场还是表情都是经过安排的。他本人的解释使这些说法不攻自破。一方面，他要使每个乐队队员都感觉到他的指挥，尽管按照传统，这些队员很少从谱台上抬起头来；另一方面他知道，他的每一个表情不仅是对每个乐队队员的启示，而且也是对听众的要求。“在音乐电影中，人们终于可以真正向指挥展示一切了。在这里，不仅满足了听众的愿望，而且在正确使用画面时还有助于人们对音乐的理解。在一部音乐电影的放映过程中，为了解释作品，有那样多的瞬间展示了指挥与导演的关系。在音乐电影中是有许多不同的瞬间可以给人以帮助的。例如，如果只是集中表现正在演奏最重要的乐段的乐队队员，那不仅是古板的，也的确是错误的。有时候人们应当这样作，有时为了表达一个乐段只需展示一下乐器，随后则要撇开乐器，表现队员在此刻演奏时的全副精力。我们作了一切尝试，得出了完全不同，相互矛盾的规律：可以在恰当的时刻仅仅拍摄一根琴弓，以此表示整个乐队的全部能量。随后又是乐队队员，他们在吸气并以此来表达某种信息。但是，有一点始终是重要的，即要在全部画面的顺序中找到正确的节奏，摆脱循规蹈矩地演奏音乐的现象。”

在一次为一部音乐电影补拍后回旅馆的路上，卡拉扬无意中证明说，在任何一种情况下节奏感对他都是极其重要的。在维也纳交通高峰时，他让司机在汽车尚未

发动时就准备刹车。如果你在一旁共呼吸，你可以感到，卡拉扬居然能够用音乐节奏驾驭每一个动作。他给一个拍子，汽车就不慌不忙地减速，汽车不仅会在街道的正确地方停了下来，而且是在拍子结束时停下的。卡拉扬幽默而又耐心地训练司机远程行驶，而且每一次都处理得当：即使出现意想不到的交通情况，他的指挥也是正确的。他平静地记着数，汽车便停在最后的一个区域内。指挥家过去的陪同对他的飞行技巧着了迷。他的工作人员热情洋溢地说到，在卡拉扬自己掌握方向盘时，同行人有着多么安全的感觉。我虽然无法体验，但却能理解这一点。即使卡拉扬在驾驶飞机或汽车，他也在以自己的方式演奏音乐，因此什么事故也不会发生。卡拉扬曾经谈到富特文格勒变换节奏时，人们什么也觉察不到。而卡拉扬正相反，他以自己特有的方式决定节奏，他完全按照自己的意愿去操纵方向盘，否则你就不会感到安全。

“你能将一切拍摄下来，这是很令人激动的事情。人们还能将音乐的主题拍摄下来，一秒钟的一瞬间也能拍摄！仅举一个例子：在音乐会中，观众看到合唱队站在乐队的身后，等着进入音乐，开始歌唱。观众看到的只是一群人在那里歌唱。但是，如果你将合唱队进入音乐的短短一瞬间拍摄下来，在电影中就可以产生一种前所未有的紧张气氛，而这种气氛在音乐中原本就是存在的。摄影机何时开始并不重要，重要的是能显示和创造一种气氛，每一个歌唱家在开口演唱之前都能感受到这一点。这时合唱才真正进入，只有这样才能像一记猛击那样打动观众和听众。”

当卡拉扬以他所描述的方法将一部作品拍摄成功时，这只是意味着工作才仅仅开始。尽管他有十五个版本可供使用，他也只是将此形容为一部音乐电影的架子。确实，他要以这十五本影片为基础，整日在一个为他安装的设备上工作，将其加工成为始终被他称之为粗制电影的版本。因为此后他还要增加无数新的拍摄场景。音乐和视觉的过渡将以画面为象征，这些画面或者要在音乐会的所在地，有的则在自己安排的布景里拍摄。有的乐队队员、器乐小组还要根据进一步的计划再一次进行工作，将自己演奏的音乐永恒地录制成带子。只有卡拉扬和他的摄影师才知道，他们还需要为哪些乐句进行拍摄。他们用一种自己发明的简短的秘密语言进行讨论。卡拉扬和他的摄影师将音乐和所计划的影视过程一个节拍一个节拍地储存在自己的头脑里。他们知道，由于他们不断地拍摄了好些影片，他们还要为电影拍摄这个或那个镜头。倾听所有这些安排计划的谈话是很有吸引力的。在所有这些难以协调的日程中，你还要安排那些数周或数月前拍摄过电影的交响乐队队员的日程，他们又要准备拍摄电影了……

尽管录像这种大型项目由一个专门公司和许多工作人员负责，但人们有一种印象，如同卡拉扬最终所要求的那样，他要单独负责。这就是说，根据他对责任制的解释，他还要亲自过问哪怕是最短暂的拍摄准备工作，还得按他头脑中的计划来分配乐队队员并进行准备。他要以自己的方式对此加以确认。“我在许多情况下常说，我生来不是按照别人的意志去工作的。直到我得到我所需要的东西以前我都保持沉默。我总在等待，直到我能

够绝对自由地提出自己的要求并获得实现为止。在拍摄我的电影时也是如此。这些电影应将我演奏音乐的方式以我完全独自负责的形式表现出来，它们应超越时代，永远留存。”卡拉扬并非在考虑问题之始说这番话，而是在谈话中自然而然地说出来的。这就是说，这是他目前工作的实质。他以“绝对的自由”而且完全按照自己的意愿制作音乐电影。为此他建立了一个公司，为它起了一个名字，招聘了工作人员。他也准确地知道，在什么情况下将这些电影出售给某个由他确定的对此感兴趣的阶层。负责生产影片的公司名叫特雷蒙迪亚，位于摩纳哥。根据卡拉扬的介绍有几个机构或人士参与了公司的建立。实际上，特雷蒙迪亚是卡拉扬本人掌管的。“不少人有业余爱好或具有很大的热情，他们为此耗费巨资。我则办了这家公司，我不仅为此投了资——其数额可根据我的酬劳进行估测。为此，我主要是投入了我的整个时间和艺术热情。”

这是签有合同的。录音工作与和卡拉扬签有录制唱片合同的一家公司密切合作。技术设备和摄影班子一般由一家位于瑞士的私人公司提供，在拍摄歌剧时与电视公司有特殊的解决办法。所有规定中最重要的是：卡拉扬最亲密的工作人员在所有重要问题上有发言权。与在私人基础上进行工作的公司进行合作使卡拉扬能够高效率和不浪费时间地去拍摄电影。这就是说，按照私人经济的原则进行工作。如果卡拉扬觉得有必要，所有的班子和设备都应供他使用，没有任何机构会妨碍他的热情。卡拉扬在回顾他建立复活节音乐会这一得以幸存的大型杰作时曾说：“在这样的时刻里，我决心多作一些

能够独自指挥的事情，我无需征求任何另外一个人的看法。”但是，只要谈到歌剧电影，卡拉扬自然就感到不愉快了，因为他当时既无精力又无时间利用自己的精力和责任来开始必要的录制工作。那时，他与雷·基尔希还签有合同，不过，最近他们已彻底分手。对他来说，那些属于基尔希公司的歌剧电影好似已经失去的孩子，他再也不能和他们有什么关系了。他还记得的舞台剧目中，有些他认为有价值的却未能在萨尔茨堡拍摄成电影。这些有：«鲍里斯·戈杜诺夫»，«莎乐美»和«纽伦堡的名歌手»。他坦诚地承认：“我以极其愉快的心情回顾这些演出，但我又非常懊丧，因为我不能将它们拍为电影，现在已为时太晚了。我既找不到一个演出班子，也没有布景可供使用。我也不相信自己还有精力再一次去实现这一切。根据我的设想，我现在首先要找到一个理想的班子，而后再从头开始，可这已办不到了。人们释之为担子或欢乐的东西我曾主动去承担或接受，但是再来一次已经不行了。”

的确，在萨尔茨堡排成的几部作品应该在今后几年的演出计划中占有一席之地，应该按照卡拉扬的设想有一个理想的演出班子。只有如此才能在歌剧演出时与大的电视台签订常规合同；然后，这些电视台将提供技术设备，有权现场直播或者约定在以后的时间里播出，将材料交由特雷蒙迪亚公司，再由卡拉扬根据情况按照自己的设想制作电影。如果他说现在为时太晚，人们也可以将此解释为时间问题：他为歌剧和音乐会所录制的带子迄今都储存在瑞士的一个保险柜里。卡拉扬用之工作的拷贝有许多米长的胶片都放在他剪接工作室旁地下

室的架子上。尽管如此，他仍然不得安宁。“无论怎样，我们总还有相当可观的保留节目的基本材料。还有许多东西要拍摄，直到最后公开发行，那还要许多年。但是，我对所工作过的一切都作了积累。我知道我的工作不会白费。当有一天我们进入市场时，那就不仅仅是几个节目，而是有了一套总算能够令人起敬的节目的基本材料，而这是谁也无法拿出的一整套节目。”卡拉扬感到十分有把握，这不仅是因为他勤奋，而且因为，他不知道还有谁能和他展开严肃的竞争。他认为，根据他的要求，没有一个公司，大约也没有一个同事会去承担这一任务。他所达到的质量最终也将会得到报偿。

他每一分钟都在使自己多年的计划和工作至臻完美，这一切的确将成为他的万世之作。他希望以这些作品使他对音乐的观念得以保存，并成为对音乐进行阐述的一个重要时代的见证人。“我知道，今天人们对我总在进行种种责难；我也知道，音乐世界会不断发生变化。这一切我真的并不在意。但是，我得说些什么和留下些什么。我知道，我的工作只能独自进行。”

卡拉扬知道，如果他不仅要留下唱片，还要留下电影，那并不是因为什么个人虚荣心。“我说过，我曾骑着自行车到拜罗伊特去观看托斯卡尼尼如何工作。我也会跪着爬向拜罗伊特，为的是去找到一份文献记录，去看看汉·里希特是怎样指挥的。他是一位可靠的瓦格纳作品的解释人。和我一样，他也曾是音乐之友协会的音乐会总监，他还是一位受人喜爱的勃拉姆斯作品的理想指挥。他最后一次指挥是在1912年。此后我们就再也不知道他是如果指挥音乐作品的了。在每一部百科全书

中我们都可以读到，他因‘特别忠实于勃拉姆斯的作品，而受到赞誉。但是我们不知道，音乐是怎样鸣响的，勃拉姆斯会怎样看待里希特对自己的作品所作的忠实的解释。

“对于未来的几代人说来，我愿意，我也的确将自己看作是我们时代的最后一个见证人。如同我对音乐的未来怀有信心那样，我也对下几代人对音乐的兴趣和好奇心充满信心。我认为，我所表现的演出音乐的方式在我看来是正确的，它能够满足未来许多代人的兴趣。”

在他八十周岁的时候，各界人士继续怀着忧虑的心情关注着他。与人们所知道的情况相比，他比过去更经常地回到自己私人的实验室里制作电影去了。他是怀着崇敬的心情这样作的，因为他认为，这些电影将成为留传后世的文献。

尽管人们不再说音乐电影尚处于试验阶段，但它还远远比不上领域广阔的唱片，再说现在又有了激光唱片。卡拉扬本人确切地知道，他是尚在人世的人们中对唱片的历史最清楚的最老的见证人，有许多传说可以证明这一点。他的录音没有一个完全的记录。但是，仅仅是那些在他领导下人们可以得到的唱片目录就足以令人起敬，因而也在一些观察者中不断产生了羡慕乃至仇恨的情绪。难道卡拉扬没有在哪个音乐的篇章中留下自己的痕迹？难道那些持保留意见的人对他从来没有产生过兴趣？这是无可比拟的。五十余年来，卡拉扬与所有重要的交响乐队，并且几乎和所有知名的独唱演员一起录制过唱片。无论今后家用录音录像设备会产生何种变化，卡拉扬的音乐发展总是相当完整地集中记录在唱片上。

这些唱片的内容是如此广泛，要出版一个卡拉扬全集几乎是无法想象的。

卡拉扬本人将此形容为“难以描述的幸运”，因为他是与唱片这一工具共同成长起来的，他不仅现在对录制技术和阐述音乐的方法有自己特殊的观点，他也能怀着极大的兴趣谈论唱片最初发展时的情景。

的确，当他将富特文格勒十分崇敬的一些指挥家录制的贝多芬音乐的老唱片与他今天录制的录音带相比时，我真想不起来卡拉扬有过哪些更为明显的幽默表现。按照卡拉扬的说法，你主要是从沙沙声中根据几个特征听出了这就是贝多芬的音乐，最后则是沙尔克所指挥的飞快的速度。谁要是听过老唱片，当卡拉扬模仿嚓嚓响的唱针和那些几乎听不出贝多芬乐曲的破碎的片段时，也许能够想象，那是多么叫人开心。同时他也必须对这种所谓唱片音乐感到满足：因为这是不能书面描述的。

卡拉扬在回忆这近二十五年的录音工作时，不仅是因为这一切都是在难以想象的情况下产生的，他主要还想通过回忆重温过去，看到今天我们已经发展到了何种地步。“人们得想象一下当时是怎样录制唱片的：我们在蜡制的唱片上录音。当时的技术设计非常简单，这种设计就是尽量使唱片转动能均匀。每录一次至多延续四分钟。如果这四分钟内出了一次错或机器出了毛病，那就得重复，重复多次，直到这四分钟尽可能精确地录制在唱片上为止。这种技术状态令音乐家们的神经难以忍受。这就是说，任何一个错误往往不是一次，而是多次出现——常常是多得令有关的乐队队员疲惫不堪，以致

不能再进行正确的演奏。仅仅是这种困难就使录音技术人员，特别使指挥和音乐家经常处于紧张状态。不言而喻，人们有时叙述的那些可笑的东西总会过去，我可是经历了差不多所有这一切的。例如，我们经过许多尝试后终于在四分钟内没有任何差错地录好了唱片，接着是乐队队员一声声谢天谢地的叹息，因为他们总算没有出错，可是这却意味着，我们又得从头开始，因为这些叹息声也被录了进去。”

由于这些小故事，卡拉扬几乎成了一个古老历史的讲述者。他曾回忆起一位维也纳交响乐团团员的父亲，在那些充满传说的日子里他是第一位播音员，念完晚间新闻后，他以为广播已经结束了，他又读了一段哥茨的引文。但是播音器还开着。他担心他会因此而被“处以极刑”，但是他却得到了所有听众闻所未闻的同情。播音员的儿子是一位长笛演员，他是在1936年成为维也纳交响乐团团员后才听见卡拉扬讲述这一故事的。这里叙述的是一个很晚才中断的播音的故事，因而对卡拉扬说来特别亲切、宝贵而且值得叙述。

后来，技术条件大有进步，但在录音时卡拉扬仍然要为了几分钟的安静与柏林乐团的团员们一起进行搏斗。他曾一再叙述说：“音乐厅尚未建立时，那时尚无理想的录音室，我们是在柏林的一个教堂里录音的，教堂紧挨着腾佩尔霍夫机场飞机着陆的跑道。这就意味着，虽说所有的录音设备都更现代化了，但我们只有三分钟的时间毫无干扰。这就是说，那时有许多录音也是不可用的。全体队员很快就变得烦燥不安。过了一段时间之后你简直就无法演奏音乐了。”

当然，卡拉扬是这样一个指挥，他大多数时间都在从事唱片制作工作，录音结束后又在录音室继续工作，利用全部技术条件。他作为音乐家特别关心的是，一部交响乐至少要每一个乐章是“一气呵成”的。现代的录音方法不断变化，直接在音乐会上录音，或者精心在录音室进行制作，或者增加点什么使唱片完善起来。撇开这一切不说，卡拉扬认为，如果不能将长长的乐章一气呵成，他会为人们出色的音乐演奏能力感到遗憾的。而要达到这一点，除了今天所具备的技术条件外，自然还需要许多别的东西。

“当我谈到技术进步时，我并不仅仅是指录音带、立体音响或者别的什么。我特别记得，我们第一次与柏林乐团录制贝多芬的交响乐时，为了在扩大器前进行试验，耗费了许许多多的时间。为了在找到麦克风的恰当位置，我们耗费了 36 个小时。贝多芬的作品对录制唱片并不理想。这就是说，我们要不断地改变乐队的位置和扩大器的位置，以便至少使人获得我们的录音接近贝多芬要求的印象。那时我曾对雷格说，对我说来，如果能在一个大厅里或录音室里脱下上衣，演奏音乐，那就意味着来到了地上的天堂。这样的发展我是经历过的。那曾经对我意味着是天堂的地方，只有可能是在正规的专业公司里。人们来了，作几个简单的试验后，你便忘记了所有的扩音器，而集中在音乐上了。”作为一个现实主义者，卡拉扬指出：目前所达到的理想境界使录制唱片便宜多了。若是在过去的条件下，高级乐团今天录一次音所要求和得到的酬劳将无比的昂贵。录制唱片的期限若同过去的技术条件相比，其时间则是大大减少了。

卡拉扬仍然浸沉在对唱片这一题目的回忆中，他自然也回忆起了一些灾难性的场面。战后，当他与维也纳乐团一起为爱迪生唱片公司在音乐大厅录音时，存在着一些尚能克服的困难，交响乐队也有足够的可以自己支配的时间。尽管队员们能有把握愉快地获得用外币偿付的酬劳，但他们在歌剧院还有许多演出，还有巡回演出、音乐会等。因此，要在六周之内录完一部交响乐是很困难的。卡拉扬认为，乐队当时的"状态"能够在六周以后还保持原来的情绪，并继续进行完整的录音。自然，这还是录制在腊制的唱片上。

"然后，我永远也不会忘记，将唱片用飞机运往伦敦。我当时是在场的。全部材料装进了飞机里，后来我们在法兰克福着陆加油。当我们还在机场等候的时候，大雾降临。我们摸索着走到机场的出口，不得不在市内留宿。第二天早上我了解到，80%的唱片冻住了，破碎了。我们在许多个星期里演奏的一切，我们的全部认真的工作永远丢失了。"

当卡拉扬一再谈起这些"插曲"时，人们可以明白他所指的"浪费精力"是什么。人们也理解，为什么在全部技术发展中，卡拉扬对录音给予了最高的评价。在战争中最先发明的工作方法直到后来才能运用在录音上。现在，它不仅达到了完美的境界，同时使用起来也便宜多了。"录音带将我们音乐家从为了一个错误而不得不一再重新开始的状态下解脱了出来。这也给了我们音乐家能够撇下许多细小的错误继续往下演奏的机会。人们突然明白，我们几乎可以无忧无虑地进行演奏了，而这可真是唱片领域的一场大革命。对我说来，音乐家的解脱

较之技术家的魅力更重要和更伟大，技术家们从一开始就梦寐以求地希望用许多最小的录音单位制作成完美的唱片。原则上说，显然这种可能性是存在的，同样明显的是这对于一个音乐家却是第二位的。人们在唱片录制的历史上曾作过一切尝试，人们将男高音的最高音补进去，或者通过制作使一切精心设计的东西成为可能。我感到美妙的是，人们又将这一切忘掉了。”对卡拉扬来说完全可行的是在他认为狂热的激光唱片时代，人们又将寻回那种尽可能“自然地”录制音乐的体系，而所有的技术只是在事后用来消除粗劣的错误。

在这里人们可以回忆起，卡拉扬是一个能及时理解一切革新并亲自进行尝试的人，有时，有人甚至指责他这样做是错误的。当林茨市的胡·波格纳迈耶尔向他提出，用数码进行音乐加工的方法来设计一种声响，使这种声响能理想地表现瓦格纳在《帕西法尔》中谱写的钟声。卡拉扬立刻接受了这一启示，并说服大家在复活节音乐会上不仅由柏林乐团演出，同时还要使用电脑程序。他在谈话中再未提到这类事情。对他说来这一切都是理所当然，他在任何时候都会立即接受那些能够表现艺术革新的东西。由于他视这一切为理所当然，他便总是起着先驱者的作用。他本人并不强调这一点，他只是说，他在唱片的成长过程中渡过了自己的一生，他与唱片的成长紧密相联。

“录音磁带及其使用的各种可能性出现后，主要是使我们音乐家感到轻松。原因很简单，因为短暂的，一再用新的情绪进行录音所造成的极大困难通常对我们是一种折磨，而我们终于又能首先献身于音乐，这一事实

是很了不起的。慢转唱片的发明正好又满足了听众和消费者的需要，他突然无需不断地换唱片，他又能将音乐当作音乐来听了。”

卡拉扬没有将某个短暂的、几乎已经过去的阶段当成一回事，他也没有跟着干。他说，在他看来，四音箱音响的发展没有什么必要，它也不能向音乐爱好者提供他们认为重要的东西：向他们更清楚地介绍音乐家所要述说的一切。与此相反，卡拉扬从第一瞬间起就对“激光唱片”着了迷，并一直“伴随”着它的发展。由于卡拉扬和索尼公司的创建者、首任总裁的友谊，也由于他与总裁之子，创建者的接班人的亲密关系，他从一开始就关注着这一体系的发展，并一再亲自出马，以保证唱片在公众舆论中获得相当的回响。尽管他的记忆力很好，并能想起多少年前他曾说过唱片已达到完美境界的话，今天他也敢于说，激光唱片已达到了录音技术无法再继续发展的水平。

卡拉扬进一步确切地解释自己的意思说：“我知道，技术进步永无止境。在激光唱片之后，现在人们就过早地将数码录音带拿到了市场。这也许会给激光唱片的飞速增长带来经济上的损害，这种迅速的进一步发展也会给工业带来经济损害。这也不是人们常说的对艺术家友好的表示。”

卡拉扬所说的一切是容易得到解释的。激光唱片还远远不能提供音乐爱好者所喜爱的全部节目，而“市场”也远远没有饱和。还有许多音乐爱好者，他们首先希望有相应的转录机。可现在，市场上又出现了“新”东西。此外还有一种危险，即这种新东西可能会降低激光唱片

这一新工具的重要特性。

数码磁带也能够转录激光唱片，数码磁带还可以随意进行复制，这给了那些“强盗”们各种机会，而这些“强盗”原本就是唱片的天敌，激光唱片正是要向他们展开斗争。“我们开诚布公地说吧。激光唱片终于使那些业余爱好者不再能自己作出技术上具有同等价值的录音，或者随意为朋友进行录制了。他们既无技术手段这样做，也没有随时用这种手段进行录制的机会。对于那些商业强盗来说，未经允许的录音或非法录制是无利可图的。工程师们的雄心既伤害了工业界，也伤害了艺术家。从某些方面来说，也伤害了音乐爱好者。工业界难于用这种产品去和自己的新产品进行抗争，而艺术家也得不到自己应得的版税。他们只知道，世界上到处都是他们排练和演出过的录音，但是，没有任何一个人付给他们按合同规定的报酬。音乐爱好者微感不安，因为他们所享受的是剽窃而来的作品；同时，他们得到的录音质量也很差，其价格是如此便宜，你可以在任何低劣的仪器上转录。你听不到人们在录制时所达到的质量，而为了达到这一质量人们曾作出了许多努力。

“自然，这主要是一个商业问题，我完全不想对此作出解释。我确信，录音技术将像我们音乐家总是希望的那样，在长期的发展中与数码体系结合起来。从原则上说，向听众传达指挥在录音中和事后进行必要加工后的声响效果是可能的。若是按我的意思，工业界的注意力现在应首先集中在继续发展放送器械方面，使音乐爱好者能够真正听到人们所能录制的华美音色。”

卡拉扬特别重视质量，他恳求演员演出时应注意质

量特征，还有已经出现的类似音色、华美这样的字眼，这一切已不可避免地成为现时和近年来卡拉扬录制唱片时的话题了。"我认为，迄今人们在录制音乐唱片或电影时真正忽略了一件主要的事情，即音乐爱好者们最后所听到的声响，还有他们在音乐厅所听到的这种声响与其音乐经历的关系。"

对于卡拉扬来说这是有着巨大差别的。在音乐厅里，音乐爱好者所听到的一方面是生动的，眼前所产生的音乐，另一方面，在音色的细微之处，音乐爱好者在另一个地方和同一个时间里所听到的也许不尽相同。卡拉扬认为，无论怎样，音乐会进行时的声响与指挥本人听到的是不同的："我了解音乐首先自然是从我的位置出发的。我自然有能力在演出时细致地作到，即我对声响效果的设想首先不是为我个人，而是为了大厅里的听众。我们为此进行了足够的排练，我对我们演出大厅的音响情况非常熟悉。尽管如此，我还是知道，即使在这种有利的条件下也几乎不可能真正向听众介绍我本人在音乐会中所听到或想要听到的东西。但在录制唱片时至少从理论上说存在着这种可能性。我可以在录音时或在事后进行处理时最终获得我在制作室所听到的声响效果，音乐爱好者也能听到它，而后再去购买唱片。尽管如此，我还必须承认，这只是在理论上如此。在我从事指挥的漫长生涯中，我只是在很少的瞬间有那种幸福的感觉，即一部作品的构想与演出效果真正一致。但这种少有的瞬间是存在的，它向我证明，在理想的条件下总能够做到这一点。然而理想的条件是，你和你能够信任的音乐家们一起工作，你有一个人们确切地知道该干什

么的班子，最后，我们才能够通过技术来实现我们的理想。

“我有幸在许多年前得到米·格罗茨这个人。他与我有着同样的耳朵，我从许多共同的录音工作中知道这一点，并通过我能意识到的成功的瞬间得到了证实：他听到了我想要听到的东西。实际上这就是说，当他中断录音并提出异议时我总是感到愤怒。但是当我后来听到他所中断之处时，我便知道他是正确的。他不仅能听出我在指挥时也许忽略的错误，他还能听得出拍子给的不理想的地方。或者指出我的速度突然变得太慢。这是每一个优秀的录音负责人能够听到的东西，可格罗茨能听到更多，他听到的是我们大家——乐队和我脱离了解释作品的情形，而我们是想进行真正的音乐解释的。这一点正是我们应该实现的重要条件之一。”

卡拉扬喜欢明确的解释，他从不让别人说什么，上述情况可以说是一个令人惊讶的例外。他重复地并变换着方式强调指出：“他和我有着同样的耳朵。他所听到的东西和听到这些东西的方式最终总和我的想法一样。”许多指挥家已经结束的工作对于卡拉扬来说则尚未结束。一盘毫无错误的音乐磁带已录制完成，大家听后一致表示满意。对于卡拉扬来说真正的工作则刚刚从这里开始，因为在他那里，不仅仅只要一个没有错误的版本，而是要从许多看来完全成功的录音中最终将“出色的地方”编辑在一起。事实是，格罗茨的选择总是准确的。由于常年的合作，格罗茨也获得了能够单独作出选择的权利。尽管如此，卡拉扬还是坚持，大部份录音他都要亲自听，并且能够听出，他所信任的人是多么正

确。他也知道，他对他常常引用的“完美”这一字眼的乐趣是相当少见的。“我知道，许多年轻的同事没有时间去关心录音后的事情。他们将音响效果的检查，磁带的剪接交给了有关公司的专家，有时甚至连最后的结果也不去检查。他们的一切都来得轻而易举，而他们自己也未免太轻率了。我是属于另一个时代的人，我对一个指挥的任务抱有另外的观点，即我本人要对录音负责，因此也要关心录音的最后声响，这种效果并非是从交响乐队那里得到的，而是在音乐合成的工作台上获得的。对于这一点存在着许多看法，我也总是表达了自己的坚定信念。一张唱片或一张激光唱片的购买者比起在录音室里接受指挥的乐队来说总能听到更多的或不同的东西，因为他是在听录音的结果。因此我得关心录音，最后使它与我的音乐观点一致。”

卡拉扬的美丽声响

关于本章所要叙述的题目，卡拉扬在谈话中曾不止一次提到，并以各种方式进行了解释。在谈话中，卡拉扬也曾涉及视觉表演这一独一无二的重要论题。他的解释是这样的：

“如果有人说我总在追求美丽的声响，我会表示同意的，我不会将此视为对我的指责，而是看作对我的艰苦劳动的夸奖。如果有人说我在润色，那么我可以回答说，根据我的信念，在音乐中是没有什么可以润色的。那些将责任推在我头上，或者看来是对乐队声响的批评性意见完全是这样产生的：我要求乐队将作曲家所写的全部音符进行充份的演奏，不要在所标明的音值结束之前减弱。仅仅因此就自然而然地产生了与许多其他录音不同的声响效果。我是赞成这样作的。有可能这种看法过时了，也有可能不知何时会出现一种另外的、正确的或者可以解释的我还不了解、也从未听到过的发展。我所听到的是，在那些明显地运用我毕生从未学过的其他方法演奏音乐的地方，我所能感到的不过是时髦，或所谓新潮而已。

“我想平静地对此加以解释。我理解的所谓新潮是：人们愿意谈‘莫扎特在今天’。仅仅是这种说法我就可以

称之为狂妄。人们向我解释的所谓'新'我认为没有多少意义。如果人们让我回忆，莫扎特用什么样的班子进行了演出，并建议我采用莫扎特时代的原样乐器，我会感到极端满意的。我们大家都知道，莫扎特是知道如何去适应当时的情况的。特别是如果有较多的弦乐器供他使用时，他会如何高兴。我的耳朵对古老的乐器是十分灵敏的，我听得出，这些乐器今天连正确的情绪都不能把握。在大多数使用'原乐器'的演出中，原本演奏得相当精确的音乐家在共同演奏时突然变得不协调了。谁也不会强调说，他听不出这一点来——但愿谁也不会强调，莫扎特是有意为乐器的不协调谱写的。至于原乐器的声响可以这样说，它们听起来很刺耳。这种声响从未使我着迷过。”

如果说卡拉扬在谈到这些问题时是一种自我刻划的新形式，那么谈话本身就一方面充满了自信，同时又很谦虚。“显然，在解释所有的问题时我都有自己的看法；无疑人们可以将我称之为娴熟的音乐家；在从事了数十年的音乐工作以后，我确实有了自己所追求、并为之捍卫的坚定立场。尽管如此，我却不敢斗胆对未来作出判断。未来将会到来，并将发生变化，并取代今天称之为时髦的声响及其解释者们。在达到这一步的时候，今天所有解释者们就会发生变化，因为艺术生活本身就是由不断的变化组成的。”

有时，他会表现得非常好斗和乐于争论。他特别会使人明白，他确切知道人们是怎样看他的。“我的许多评论家们他们撰文批评说——他们还会一再撰文的——，我的音乐演出太奢华。这是可能的。在我的时代，人们

对艺术、对音乐的态度存在着某种奢华现象。我总认为这种态度是正确的并予以支持。这与人们对艺术的敬仰有关，即使这样作不合时宜，我也不会放弃自己的立场。在我年轻的时候，人们是怀着敬仰的心情来接触音乐的，他们把每次和音乐的接触都奉为一件特别的事情。我自然也看到，时代已发生了变化，人们也发生了变化，人们已无所谓敬仰。将一场音乐会视为庄重的事情至少是不合时尚。人们非常成功地作到了不注重外观，他们穿得很丑陋，并且尽可能地不去热衷于美观。多年来我就在进行观察，我甚至发觉，我的女儿们也在十分有意这样作，有时是尽可能地不修边幅，因为这是时髦。我知道，眼下这一切是无法改变的。但是，谁也不能要求我对此作出礼貌的或是表示理解的解释，甚至让我表示首肯和适应这一潮流。我是从另一个时代过来的人，我为自己和后人所要保存的一切也都是来自另一个时代。

“我对我的所谓美丽的声响一如既往地确信不疑。基本说来，这一美丽的声响即是我在其他地方说过的反对篡改文献之举。对此，所有近年来和我一起工作过的乐队队员都能证明这一点。如果说，我不能理解也不赏识导演在执导作品时为了贯彻自己独到的思想而忘记了原作者的指示，或者说有意要去忘记它，我则只是要在音乐会排练时尽可能地再现音符。这是可以证明的，你只要想一想就可以证实我的话。数十年来我在排练时总要讲那么几句话。我不知道我说过多少次，但我知道，我现在在同柏林和维也纳乐团的所有排练中还在这样说。我之所以有时特别要经常说起这些，那是在我和这

个或那个乐团在一段时间里没有演出的时候。每一个优秀的乐团都有自己的特点，不言而喻，我的两个杰出的乐团也是有区别的。尽管如此，我对每一个乐团——总是在排练的时候——说的总是这样一句话：先生们，你们演奏得不真实。”

卡拉扬解释了他所指的意思，同时还十分热情地哼着调子。卡拉扬解释着他的目的，即使是在两个人谈话时他也指挥了起来。最后人们知道，他的解释最好能以最令人信服的方式在一部电影中显示出来。

例如他认为，乐队队员习惯于经常中断自己的演奏，他们一个音符一个音符地演奏着，其中没有任何一个人真正演奏到了音符的结束——而下一个音符正是在前一个音符结束时才真正出现的。卡拉扬最喜欢举的一个例子是：每个乐队都认为，一个和弦一个强音符号，也就是说，演奏必须强有力，于是他们按强音标记进行演奏，由于强度自然减弱，和弦自然就变得缓慢了。“当我们最后一次演奏布鲁克纳的《主啊，我赞美你》时，为了使最后一个和弦在它所开始的力度中结束，我们花费了许多时间，向乐队队员提出了多次请求。我达到了目的。这最后一个和弦像一座丰碑似的伫立在那里，我永远也不会忘记它。”

看来，对于指挥家卡拉扬说来，对音乐的解释只是归纳为那么“几句话”和这样一些认识就够了，这是令外行感到惊讶的。例如，卡拉扬见到总谱中的某些棘手之处，但并非每一个乐队队员都能确切知道他演奏的那一部份与其他同事的关系。例如，根据卡拉扬的意见，理查德·施特劳斯的管乐的和弦，你永远也不能完全纯净

地进行演奏，显然也不真正要求进行纯净的演奏。此外，还存在着在几十年的过程中形成的许多因考虑不周而造成的问题，以致乐队总是根据自己的乐谱资料来演奏，这就使速度发生了变化。有时，一个抄谱员会因为要节约地方，或者为了翻谱的方便将拍子抄得紧凑了一些，于是一代又一代的乐队队员们改变了速度，这是对音符的视觉印象产生的，而不是作曲家的本意。

卡拉扬在谈起“篡改原著”的问题时，他有各种例子可举。他回想起一位导演为了视觉上的美，竟然取消了《女武神》最后一幕中诺特翁击碎物品的情节。他还想起最近莫扎特剧目的“成功演出”。他所看到的《魔笛》是面目全非的，歌手们唱得也很糟。同时，他又变得宽容了一些，回忆起了维·德·萨巴塔。萨巴塔不像别的指挥那样能熟记总谱，可他却总为乐谱演奏的错误感到痛苦——“篡改原著”的现象是无法消除的。前面曾提到，有些乐谱造成了一代又一代乐队队员对速度理解的错误。关于这个问题，卡拉扬不会接受一个最简单的解决办法，即让人抄出新的、更好的乐谱来。因为他是一个实际的人，他知道，乐队队员在谱子上作了标记，这一切将会进入音乐史中，它们将会叙述一个乐队的许多生活。“他们毕生都在用这种材料进行演奏，这已成为他们的一部份，你是不能从他们的身边夺走的。他们的眼睛已习惯于此了。乐队队员的眼睛总是看着乐谱，几乎从不看指挥，只有首席是个例外，他能凭记忆演奏，使指挥格外高兴地对他产生兴趣……”

作为一个实践家他乐于承认，在他从事指挥的几十年的过程中发生了许多变化：队员们的技巧有了极大的

提高，精确性明显增强，保留节目增多了，正确识谱能力大大提高，他们很快就能记住一部新作品。卡拉扬认为，如果队员的某些毛病不能消除，总要一再给他们纠正，这是一个有威望的指挥家的义务，他可是一个从另一个时代过来的人。

为了能在一个劳累的旅行演出和重要的音乐会录音之间获得休息，人们给予他的时间还不如给一个年轻人多。卡拉扬也根本不需要这样的时间。他与工作人员进行磋商，利用休息时间工作，以便能宣布最终为1938年复活节音乐会定下来的节目。他将导演和指挥《托斯卡》。那些主要是冲着他来参加复活节音乐会的观众这一次不会私下抱怨说，他们听到的演出是过去看到过的东西，他们看到的将是一场新戏。

人们总是好奇地观察他最亲密的工作人员的眼睛，以验证有关指挥在公开排练时的一些传说或只言片语。工作人员们虽然保持沉默，但也确切地知道，卡拉扬早就作出了1988年以后的计划。作为董事会的成员和"生产者"，他不仅决定在1991年萨尔茨堡音乐节时演出《唐·乔万尼》，而且要制定出在此期间的个人计划。他决不会考虑在此以前放弃复活节音乐会。

人们在谈话中早就说起，自从萨尔茨堡有了这两个大型的和观众蜂踊而至的节日，自从决定生产费用可以在一个公平而又必要的基础上分摊后，他也准备对复活节音乐会的未来进行积极的思考。"不言而喻，当我不再指挥时，这两个音乐节都仍将存在，这根本就不是一个问题。这件事已在这个城市经受了考验，它有自己的观众，也在萨尔茨堡一年的生活中占有一席之地。对此

我既不抱幻想，也不担忧。萨尔茨堡市负责的先生们根本不会想到让复活节音乐会这一类的活动被人忘却。如果他们不继续使这个为众人瞩目，并给这个城市带来许多金钱的机构存在下去，那他们就太愚蠢了。”细心的听众会认为，一部谈话的录像带将比任何复述或逐字逐句的报道更有启发性得多。当身体感到疲乏而又显然经常为疼痛所苦的卡拉扬为自己在二十多年前建立的，而后又完全以铁的意志按照他的想法举行的音乐节的未来进行思考时，他几乎变得幽默了起来。

“我完全知道事情将会变成什么样子。当我们今天为复活节音乐会宣布两部歌剧的演出并出售入场券时，我们至少可以出售三十倍以上的票子。当我有一天不再指挥时，情况在开始时也许有些变化，需求有可能会在最初大大减少，购票者可能只有十倍。但是，会有足够的歌剧爱好者来参加复活节音乐会的，而我也已不在人世了，无需再为什么担忧了。”众所周知，人们都想从他那里听到，他将把继续复活节音乐会这一活动的指挥交给谁。卡拉扬对此并未沉默，而是风趣地说：“您知道是谁吗？这仍然会像在萨尔茨堡和其他地方所存在的情况一样，那是不乏阴谋诡计的。”

他不愿谈论这个问题，尤其是不愿遭人误解。他只想暗示，他对世界，特别是他的世界已有所了解，他早已不抱幻想了。如果他认为，他是演出欧洲音乐的最后一名代表，如果他致力于将这一时期用音乐和画面留存下来并流传下去，那他也知道，这并不意味着终结，他认为，一切还将继续下去，他肯定不会因此感到悲伤和恐惧。他宁可现在就将一切记录下来，满怀信任，他

会以愉快的心情去观察许多人和许多机构为掌握这一切所作出的努力，而这一切目前已牢牢掌握在他的手中。

他仍然不愿听取某些在私下已在考虑谁将取代他的职位的那些人的建议。为什么？卡拉扬至少已看到，他作为柏林乐团的终身艺术指导和队员们签有合同。他通过不懈的努力使现在最年轻的一代也打上了他的印记。“几代人的合作不仅获得了成果，也使我现在的心情非常沉重。我去排练时，总有人对我说，有个队员告别了，某个柏林乐团的团员退休了。我总是感到十分震惊，在这样的时刻里我几乎就不知道该说什么。难道你们就留下我一个人？我大概提出了这样的问题。同时我也知道，自从我们的所谓婚姻开始后，乐团团员就在不断成长。我们共同获得的一切将会流传下去。”

卡拉扬对这个问题不再说什么了，指名道姓没有给他留下好的经验。如果他在公开场合礼貌地提到一位同事，或者积极强调这个人，于是便有人将此解释为他在宣布接班人，说话人也不怕这种行径多么荒唐。例如，卡拉扬高度评价意大利人卡·玛·朱里尼时，谁也没有考虑朱里尼的年龄，然而几乎每一个人都在写文章说，卡拉扬已向柏林乐团推荐他为下一任领导。也许，正是因为如此，卡拉扬在公共场所才如此寡言少语，在私人谈话中也极少提到当前他认为较好的指挥。他不愿遭人误会，也不愿损害任何人。实际上，他也无意给接班人让出位置来。

另一方面，人们有时可以从他周围的人那里听到，卡拉扬常常无所畏惧地公开说，他不会永远指挥、演出，不会永远活下去。有时，他甚至喜欢去吓唬一些

人，这些人不敢在他面前公开谈论他们私下常常思考的问题。不过，卡拉扬的确是什么也没有确定。他散布说："如果我逝去了，所有关于我的一些不对头的看法就该发表了"，说话的同时还仔细观察着他的谈话对手。与此同时他又制定了许多年的计划，将生活作了安排，使自己还能尽可能多地去实现这些计划。观察家肯定认为，卡拉扬是不肯退出舞台的。他曾给人以印象，他要作一个光彩照人的体育英雄，使自己活得更长久。为此他开了许多刀，承受了许多痛苦。但他也进行了许多另外的、更好的思考。他承受着痛苦，承受着限制了他的活动的病痛，并且尝试着即使在这种情况下也还能作些什么。

"不言而喻，非常有限的行动自由使我的生活开始了一个新阶段。即使如此，我也能再一次赢得音乐。我对自己的生活并不悲观，我现在就看到了它的长处并在利用它。由于我在一定程度上被迫休息的原故，我有时间再一次研究和聆听所有的音乐。我甚至有时间再一次听一听我的录音。这时我能感到，我和音乐在内心的协调一致上在哪些地方受到了干扰。我也在思考如何能恢复这种协调，并希望能再次进行录音。我现在更了解，音乐应该怎样真正鸣响。我现在有时间在宁静中去理解这一切，并为我自己作出规定。我的身体状况迫使我对自己过去所作的一切进行严厉的批评，我将此视为恩赐。过去，我没有时间进行如此多的反思。"

紧接着的问题是，在他那些数不清的唱片中，哪一些他仍然十分赞赏，哪一些应当扔掉，哪一些他希望无论如何要重新录制，对此，他未作回答。不过，在卡拉

扬的暗示中可以看出，有些总被人称之为消遣音乐的唱片他还是特别喜欢的，并感到十分宝贵。他提到了他与柏林乐团共同录制的奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》，卡拉扬对乐曲入了迷。他不仅哼着巴尔卡多勒的调子，他还想让听众明白，在这部歌剧里，一个人是在迷人音乐的鸣响中逝去的。“这里没有一个小节是轻率地谱写而成的，”他说。只用一句话就勾画出了奥芬巴赫的形象，而这在音乐圈中是不常见的。目前，他与维也纳乐团的合作较过去任何时候都更密切和更充满信任，对他们也相当了解，他立刻举了两部录音的例子。他与乐团一起演奏了莫扎特的安魂曲，紧接着又为在自己的生涯中所负责的唯一的一场新年音乐会录了音。无论是莫扎特还是约翰·施特劳斯，无论是音乐本身还是和乐队队员们在一起，他都有如归的感觉。关于莫扎特他没有谈什么，因为他认为似乎无此必要。陪伴了他一生的约翰·施特劳斯的音乐是如此神奇，他要将它们紧紧把握住。

约翰·施特劳斯的音乐陪伴了卡拉扬的一生吗？如同在其他情况下那样，指挥本人并未去举例说明它，但却愿意回忆这些情况。他在儿时，当音乐家们演奏这些作品时，他就特别熟悉了他的音乐。音乐家们十分了解作曲家和他的曲子的速度。卡拉扬作为音乐家在乌尔姆的一个乐团工作了八年，施特劳斯的轻歌剧已成为他的保留节目中的牢固的组成部份。他作为维也纳歌剧院的艺术指导领导过排练《蝙蝠》，其唱片录音仍然十分受欢迎。他还与柏林乐团一起录制过施特劳斯的音乐，特别是，他非常希望指挥1987年的新年音乐会，为了实现这

一愿望他投入了许多力量。他不仅参与了节目的安排，还对传统的电视转播进行了考虑，设计了特别的芭蕾舞动作，并说服负责人，在这次电视转播中也表现一下皇家西班牙骑术学校。“有人给我看了一部关于里皮查纳白种马的电影。我对老约翰·施特劳斯的音乐感到心醉神迷。特别使我高兴的是，人们在送来这部电影录像时还告诉我，马匹习惯于这种音乐与速度。我感到这样很好，很正确，于是我也按照骑术学校的马匹所习惯的速度进行演奏。”新年音乐会开始前不久又有新闻担心他是否能够演出时，他是唯一不愿理解这种担忧的人。

他遵守纪律而又准时地参加了第一批排练，他允许电视台事前进行拍摄，他为奥地利联邦军领导了传统的正式乐队彩排，他指挥了1987年新年音乐会。在新年音乐会上他是如此精力集中和兴高彩烈，以致最关注他的情况的人和所谓最尖刻的批评家最后也发出了欢呼。卡拉扬本人从决定指挥这场音乐会的瞬间起就感到满意和愉快。“从第一拍开始，乐队和我就是同心同德的”，他说。而且在多年的谈话中唯一一次承认自己是个奥地利人，而且几乎是个维也纳人。“关于约翰·施特劳斯我该说些什么呢？他已融化在我们的血液里，关于他，我们音乐家真是不能只是说说而已。”

有关他一定要录制的曲目他没有谈起。他本人有一个计划，但不愿明确宣布，也许这根本就不可能，因为他乐于承认，他如此想更新自己的作品，他甚至想，如果有机会，他要将已经录制的东西为家用录音录像设备重新进行录制。无论他还能工作多久，他都要不断为自己增加工作量。

尽管人们向他提出了近乎恳切的要求，他仍然不肯叙述他在公开场合只字不提或者几乎只字不提的私人生活。他的家庭属于他本人，如果按照他的意见，肯定是不属于舆论界的。他将自己最亲密的工作人员当成了自己的挡箭牌。他竭尽全力地使工作人员感到，如果他们能够承担这一责任，他会十分感谢他们。他的歌唱家和音乐家们是不会指望从他那里得到对他们个人生活的意见或评论的。他使几代歌唱家获得了荣誉和酬劳，对他来说，这一切都不值一提。在这样长的时间里，他不得不和许多人告别，他也从不谈论这些。关于他是否为那令人难以置信的莫扎特室内乐团深感遗憾一事，他连问都不让人问。音乐爱好者们为什么不能认识到，时间在前进，应该发现新的歌唱家，不仅是乐队本身，就连舞台上也要不断发生变化？卡拉扬对比较年轻的，或者说完全年轻的指挥非常关心。对于接近退休或已经退休的人他是从不谈及的。

对于任何限制，例如由于种族的原因所产生的限制他是不予考虑的。在他举行的竞赛中也有来自苏联的青年音乐家获奖。在复活节音乐会排练时，他邀请了那些嗓音使他感到兴趣的歌唱家。

例如有一次男高音排练，这是一位人们考虑为卡雷拉斯在《唐·卡洛斯》中寻找的一位替补演员。使大家惊异的是，一位非常年轻、特别黑的黑人歌手登上了舞台。主管灯光和电视设计的负责人大声叹息并解释说，无论用什么现代化的方法也不能将他变成为一个欧洲的唐·卡洛斯啊。卡拉扬只是提出了一个问题：“如果他有最好的声音，那怎么办？”他严肃地以全付精力和这位

前程远大的男高音一起工作，一刻也不让他感到，他在这里所受到的待遇与别人不同。

卡拉扬不愿进行总结。对他说来，即将到来的八十周岁的生日也许是一个更加紧张，但却是不重要的日子，他是以另外的周期来计算自己的生活的。他从艰苦的学习时期开始划分，这是指他一直到世界大战时期的全部生活。他认为被迫进入休息和思考的时期应该是在此之后。进入严肃和卓有成效的工作时期，从而使他的全部活动带有世界性的这段时间至少应到他结束维也纳歌剧院艺术指导工作之时。复活节音乐会的建立大约是他艺术上成熟的时期。最近几年——他虽未明确表示，则是他进行总结的时期，他已开始详尽地撰写自己的艺术遗嘱。

属于此类问题的还有，他正在与董事会的同事们一起绞尽脑汁考虑萨尔茨堡音乐节的未来。他知道，如果他不再是主要的吸引中心，音乐节就会发生一些变化。他可以想象，正如他常说的“纂改原著”那样，有些情况将会在萨尔茨堡变为事实——仅仅打着时代潮流等更吸引人的招牌就够了。他是一个地地道道的现实主义者，因而对此并不担忧。他正经历着第三代的萨尔茨堡音乐节，节目看来似乎十分丰富，但在实际上却只反映了少数几个艺术界人士的计划。他认为，这种情况将来也不会发生变化。谁也不会从卡拉扬那里得到谁是他的继承人的预言。人们至多是怀着极大的好奇心观察着，目前有谁在参加卡拉扬的排练，哪些指挥——显然是根据卡拉扬的建议——受到了邀请。指挥家的这位肯定并不愚蠢的谈话伙伴在这里作了明确的记录：卡拉扬从未提过

任何人的名字。与公众知道或了解的情况相比，他与更多的同事保持着联系。他没有和任何人谈起过接班人或向另一个时期过渡这一类的题目。他从不与他人谈论他本人不能做到的事情。

不言而喻，在谈到他的健康状况时，他是极为遵守纪律和谨慎的："我的健康状况给我造成了很大的负担。主要是，它几乎使我不能参加所有的体育活动。我毕生都很爱活动，特别在体育方面非常积极。现在我知道，身体的状况使一切都加倍艰难了。我再也不能滑雪了，我得放弃游艇，爬山活动再也不能想象。这使我非常懊丧。从前，我在白天或夜晚所进行的数小时的散步再也办不到了，这也给我的生活带来了根本的变化。现在我唯一能做的就是游泳。许多手术和我最近多次受到的感染使我不得不呆在家中。我坐在家里研究总谱，制作电影。我将此视为我生活中被迫出现的停顿，我不得不看到它的意义，并试着将此看作是重新学习。"

卡拉扬宁静而又集中精力地承受着痛苦和灾难。他从未想到在公众场所给人以一个真正可怜人的印象；他也不曾想过更多地去叙述自己的私人活动。"现在，我几乎有时间来从事一切事情了。但是我写起来很困难，所以我就不自己写书。关于阅读问题：我仍然对小说不感兴趣。我的身边总得有书，我可以从中学到点什么。这就是说，我狼吞虎咽般地阅读技术杂志，从而使我能不断跟踪技术的进步。我现在又对历史感兴趣了。不过，我最爱读埃·弗利德尔的书。我知道他，在萨尔茨堡早年的日子里，他作为玛·莱因哈德宫廷的成员我对他十分赞赏。我记得，在利奥波德皇冠宫的著名长夜

里，他是一个诙谐而又风趣的聊天者。如果莱因哈德请求他，他还会选读自己的作品，这可是无比迷人的夜晚。他看待和撰写历史的观点那时就使我赞叹不已。今天我读他的文化史感到受益匪浅。我赞赏弗利德尔无比坚实的知识基础，可他并未给读者那种印象。我不愿忘记：我历来、今后也将赞赏某些人，他们真正是自己领域的专家。不过一般说来，音乐界人士会立即与我找到谈话的基础。”

卡拉扬知道，不仅是他的崇拜者，就是公众舆论也想知道他的私生活情况，他们因为对他的事情一无所知而感到不快。对所有那些看来轻率，实际上也不具权威的报道他保持沉默，对这类问题他连个否定的态度也不表示。

“家庭对我来说非常重要。人们说我不合群，我认为，这样刻划我是忽略了事情的本质。我不喜欢社交，对浮浅的聊天不感兴趣，对招待会之类的活动缺少热情。多年来，在需要和人接触时，我主要是从我的家庭中寻找并获得的。

“如果人们经常强调说我没有时间，那他就错了。产生这种印象可能是因为，我很少抽时间去进行无益的谈话，因为如果要我在公开场合露面，我总是请假。我的时间实际上是很多的。现在，自从我生病以后，由于我不能外出，这就迫使我有了更多的时间。

“也许有人知道，我很重视纪律。这就是说，我毕生都习惯于以集中的精力正确分配时间来生活。这也就是说，我有许多时间给予我的家庭。当我的孩子们年幼时，我总尽可能多地在圣·莫里茨的家中与她们共同度

过许多时间。起初，我们在那里送她们入学，并尽可能和她们在一起。当我想起我们当时的密切联系时，我总感到非常愉快。我们一起运动，玩耍。这对我来说是一个非常幸福的时期。

“现在的关系就不得不与过去有所区别了，因为我的女儿们都长大了。

“对于我的大女儿来说，从来就不存在着另一条路。她走舞台的道路，在这方面她非常坚定。她曾在业余剧团演出，尝试着当导演，她进行了严肃的工作。我很高兴，她现在在维也纳格·塔波里处工作。人们告诉我，她的确有所成就。如果她有前途，我不会感到意外。她喜欢读书，和全家人一样，她也喜欢音乐。她清楚地知道自己的目的。我们常常见面，我对她的情况很清楚。我相信那些评论家对她在维也纳工作的赞誉。她有才能。

“小女儿在美国生活过三年，进过一个摄影班。现在她又要去美国，准备在波士顿学音乐。她自幼就非常喜欢音乐，了解许多情况，对一个我几乎真正无所知晓的领域十分在行。她了解一些通俗音乐和摇滚乐，她也热衷于此，因为她在积极参与这种音乐方面的工作。”

如果在谈话中说到自己的家庭，卡拉扬不是正式关门不谈，或者就像现在这种情况似的，表现出是一位十分兴奋的骄傲的父亲。他使人看到，他依恋自己的孩子，如同一个父亲那样和她们一起思考。

“我的妻子的情况有些不同。在我们相识以前很久她就特别喜爱音乐，今天她也仍然是一个热情的音乐爱好者。她能数小时之久全神贯注而又聪慧地聆听音乐。

她积极参与我的工作对我十分重要，这也增加了我的安全感。

“她很早就对绘画感兴趣，对这门艺术十分理解，当然也受过相应的训练。她在伦敦进过训练班，在许多个夏天里在萨尔茨堡进过美术学校，她有过很好的教师。

“我在试着对她进行描述。我从不能形象思维，我从不能将音乐以画面的形式进行思考。我确信，整个音乐节目或曲子，如果要用一个画面作为其标题，那也不过是纯粹的音乐而已。在演出《大海》时，我就从未想到过大海。再进一步说，我从不相信贝多芬曾企图将风景融汇在音乐中，即使是田园音乐也不会使我想起画面，这也不过是纯粹的音乐而已。但是，作曲家为了使自己的作品普及而在它们上面冠之以标题的数目可谓不小。

“当我在聆听或阐述音乐时，我总要追根寻源，而这也真正只是纯粹的音乐而已。我的看法与妻子在绘画中的情形类似。实际上，她只是对绘画的根源感兴趣，也就是对色彩，对色彩的魔力感兴趣。她并不是一位画风景的画家，她努力在绘画中表达自己的感觉。这种思考更深刻、更重要。

“许多年前就有人请她画二十五幅画，这些画作后来成了我录制的慢转唱片的封套。人们对她的画作的反响是巨大的。现在我又要出版一批录音，又有人请我的妻子作画。她也更加成熟了，她现在所画的作品也许与我的态度非常一致。

“也许我们交往的人太少。但我认为这也不完全对。当然，我的妻子有时也很高兴能与朋友一起外出；当然，我似乎有些古怪，但是，她和我对自然的热爱已融化在

血液中了。如果说过去我们曾共同漫游，那么这对我们俩则是最重要的事情。”

在最后审定本书的草稿时，卡拉扬还评论了自己的一些讲话和他针对自身健康状况说出的一些惊人话语。多年来他就一直忍受着病痛，事实上，他是在强使自己的身体服从于自己的意志，这使他说出了使他的这位显然好奇的谈话伙伴——解释者——颤慄的话语：“应该在我的墓碑上写上人们在讣告中常说的那种话：在经受了长期的、沉重的痛苦之后……”

他还拐弯抹角地描述了他与艾莉叶特·冯·卡拉扬的亲密关系。“我现在耗去许多时间来准备一项艺术任务。例如，当一位乐团团员问我是否愿意指挥新年音乐会时，我愉快地接受了这一邀请。音乐会要演奏华尔兹和波尔卡，我们都是和这些乐曲一起长大的，它们已融化在我们的血液中了。随后的三个星期里，我除了考虑我们要演奏的音乐外什么也没有作，我想知道在这些音乐的背后隐藏着什么。除了想约翰·施特劳斯及其儿子的华尔兹和波尔卡以外什么也没有考虑。最后我竟忘却了这一音乐的过程，我已完完全全地沉浸在感觉中了。第一次排练这些我曾多次演出过的音乐时与过去迥然不同。音乐会后，妻子本能地对我说：你完全变成了另一个人。她完全理解了我。”

以他的名字命名的基金会是维也纳的音乐之友协会为了向他表示敬意而建立的。这不仅是卡拉扬满怀谢意所接受的一份七十五周岁的礼物，基金会也是一个总能给他机会与前面所提到的专家进行交谈的场所。在对基金会进行审查时他本人亲自出面，基金会在萨尔茨堡和

维也纳举行的讨论会他几乎都抽时间参加。他认为，如果能发动大学和研究所的理论家就音乐及其对人的影响一事进行研究，那是一件非常值得人们欢迎的事情。“所有迄今由基金会发起而进行的工作，我都感到极大的兴趣。尽管如此，我感到受益最大的还是能与出色的理论家相识，并能向他们学到东西。我感到最满意的是，其中有几位是非常有才能的音乐家。作为实践家他们也了解一些我的情况。”如果人们严肃地就此向他提出询问，他还是比较坦诚的。他确信，毕生和音乐打交道所获得的经验对他本人和每一位音乐家说来都要比学术研究的结果更重要。他并不把音乐视为不可解释的秘密。但从其最终效果来说，音乐也并非是一个可以全面剖析的艺术。对于我，“生活中没有音乐是不可想象的。”他谈到这一点时说，并以自己的方式作出了音乐对于他意味着什么的定义。使许多音乐之友懊丧的是，生活的内容和生活的灵丹妙药，同时还有一些话题他几乎是从不涉及的。

因此，尽管在他的图书馆里有许多音乐理论家或评论家送给他的书籍，可是令一些观察家感到可笑的是，上面写了一些与评论家在公开场合发表的论点截然相反的献词，这样，他差不多拒绝了每一次有关音乐学术性的谈话，无论是对那些受人欢迎的“解说者”或某些热情撰写的论文他都采取了不以为然的态度。因此，他虽然得到了作曲家的原稿，但却从不使人感到，他对原稿的研究有什么特殊的兴趣。一方面，他认为这违反了他的想法，即作品本身只有在一位解释者的双手塑造下才会生动起来；另一方面，以知识为基础的音乐历史对他说

来似乎并不重要。卡拉扬清楚地知道，所有作曲家最初发表的版本和他们的原稿今天受到了如此的重视，可在当时，如果因为演出需要，他们会对一切可能的改动表示同意。卡拉扬清楚地知道，他在思考什么，在说什么。他知道，如果那些要演出布鲁克纳作品的指挥家们向他发出友好的命令，布鲁克纳会多么迅速地表示同意。他也知道，莫扎特曾愉快地说，当他在维也纳时，他多么希望能有一个人数较多的乐团供他使用啊。"这一切我们都可以从书中读到。在维也纳还留传着许多关于布鲁克纳的故事，这使我们知道，他这个人一直承受着一种特殊的性病的痛苦。他将自己的交响乐写了许多版本，因为他没有勇气作出决断。如果有人建议他删掉什么，或作些修改，他会连连鞠躬，而且总是表示同意。"尽管卡拉扬为演出布鲁克纳的作品作出了努力，但在谈话中你能清楚的感到，人们广为传播的布鲁克纳的谦卑，他视为是这位音乐家的弱点，他对弱点是不以为然的。

许多人对卡拉扬的生活作了记载，他本人却只作了一些片断的叙述。眼下他的生活是同疾病作斗争，他像英雄一般在竭尽全力。卡拉扬幸福吗？对这一问题指挥家根本不予回答。他乐观吗？对这一问题他完全没有兴趣。所有记载着他生活的说明中只有两句是他自愿道出的。他认为这很有意义，之所以有意义是因为所有命运的打击都能用音乐进行解释。他说："没有音乐演出的生活在我是不可想象的。"

有关卡拉扬和维也纳国家歌剧院的史料

1956年3月5日，卡尔·伯姆最终辞去了维也纳国家歌剧院总监一职。该剧院于1955年11月5日再度迁入环行路大楼。

此后不久即在公众中盛传剧院正在与卡拉扬谈判由其担任新总监一事。

1956年6月13日，米兰斯卡拉歌剧院在国家歌剧院演出《拉莫摩尔的露契亚》一剧。玛·卡拉斯担任演唱，卡拉扬为该剧的演出任导演和指挥。

1956年6月14日，卡拉扬就担任维也纳国家歌剧院艺术指导一事签订了合同，并定于1957年1月1日任职。

1957年1月16日，卡拉扬首次以新艺术总监身份在歌剧院进行指挥。为纪念托斯卡尼尼，他主持演出了《摩尔人哀乐》。

1957年4月2日，卡拉扬首次导演和指挥了瓦格纳的《女武神》。

他的秘书长1961年以前为艾·塞费尔纳，当艾·塞费尔纳于1961年转入了柏林德国国家歌剧院之后，继

任者为阿·莫塞尔。

1962年2月，卡拉扬提出辞职，在剧院工作人员举行同情罢工后，有关方面找到了动员卡拉扬撤销辞呈的解决办法。3月，卡拉扬又回到了维也纳，并与来自斯图加特的剧院经理瓦·艾·谢菲尔进行谈判。谢菲尔于1963年6月辞去这一职务。艾·希尔伯特被任命为剧院的新经理。根据档案记载，卡拉扬此后担任了维也纳国家歌剧院的艺术总监和经理，希尔伯特担任经理。

1963至64年演出季节结束时，卡拉扬结束了维也纳国家歌剧院艺术总监和经理的活动。

有关萨尔茨堡音乐节的若干史料

1946年演出了歌剧《唐·乔万尼》，《玫瑰骑士》和《费加罗的婚礼》。卡拉扬参加了排练，但不能公开主持演出。当时的指挥为克里甫斯、施瓦罗夫斯基和普罗哈斯卡。

1947年，富特文格勒首次指挥了两场维也纳乐团演出的音乐会。正如卡拉扬在他的自传中所说的那样，他此时正在“休息”。

1948年，富特文格勒首次指挥歌剧《费德利奥》，卡拉扬在费尔森骑术学校指挥《奥菲欧与尤丽迪茜》，在音乐节大厅指挥了《费加罗的婚礼》和两场交响音乐会。

1949年，富特文格勒主持了两场歌剧演出和一场音乐会；卡拉扬指挥了威尔第的《安魂曲》和贝多芬的第九交响乐的演出。布·瓦尔特返回萨尔茨堡指挥了两场音乐会。1950至1956年，卡拉扬没有作为指挥出现在萨尔茨堡音乐节。

1957年，卡拉扬在费尔森骑术学校指挥《费德利奥》，并首次作为指挥和导演在音乐节大厅演出了《法尔斯塔夫》。此外，他还指挥维也纳乐团演出了两场音乐会，指挥

柏林乐团演出了两场音乐会，并同柏林乐团团员一起，在“当代音乐音乐会”的范围内在莫扎特音乐学院演出了特·贝尔格、哥·冯·艾纳姆和阿·霍纳格尔的作品。

1958年，卡拉扬在费尔森骑术学校指挥演出了《唐·卡洛斯》和《费德利奥》，并和维也纳乐团一起在费尔森骑术学校演出了威尔第的《安魂曲》。

1959年，卡拉扬在费尔森骑术学校指挥演出了《奥菲欧与尤丽迪茜》，与维也纳交响乐团演出了一场贝多芬的《庄严弥撒》。

1960年，卡拉扬主持了新演出大厅的开幕式，指挥演出了《玫瑰骑士》；在旧演出大厅指挥演出了《唐·乔万尼》，和维也纳乐团、柏林乐团分别举行了一场音乐会。

此后，卡拉扬作为指挥积极参与萨尔茨堡音乐节的活动，从未间断。

1956年音乐节开幕前，卡拉扬被任命为音乐节的艺术总监，1957年时他已负责安排整个节目。同时他还为音乐节邀请第二支具有国际地位的乐队参加音乐节，如今这已成为传统。

1960年，随着新音乐大厅的开幕，卡拉扬的合同便随之“完成和结束”。这一年，音乐节主席海·普同也辞去了这一职务，由贝·鲍姆加特纳接任。

1964年，卡拉扬最终辞去了维也纳国家歌剧院艺术总监一职。同年夏天的音乐节期间，他接受了萨尔茨堡音乐节董事会成员一职，迄今未曾间断。